DAS KUNSTWERK

THE WORK OF ART

L'OEUVRE D'ART

5-6 | XIII

Nov. | Dez. 1959

Thieler **Emil Schumacher**
Fassbender
Hajek
Grieshaber
Platschek
Wind
Gaul **Höhme**
Berke
Deppe **Cavael** **Schultze**
Brüning
K. O. Götz **Dahmen**
Jürgen-Fischer

zählen neben anderen deutschen Künstlern zu den bisherigen Mitarbeitern der **edition rothe heidelberg,** die numerierte und signierte Lithographien, Radierungen, Siebdrucke und Holzschnitte in niedrigen Auflagen verlegt Den Preis von 50 bzw. 60 DM je Blatt, der kaum über den Preisen guter Reproduktionen liegt, verdanken die Freunde der **edition rothe heidelberg** der Bereitschaft dieser Künstler, mit uns zu versuchen, der deutschen Grafik unserer Zeit ein größeres Publikum zu gewinnen Franz Roh schrieb in seinem Geleitwort zur Kollektion 2: „Zu Malerei und Plastik tritt in unserem demokratischen Jahrhundert gleichberechtigt die Originalgrafik. Sie bietet dem modernen Künstler, dem es nicht um Nachahmung, sondern um Erfindung zu tun ist, ein ergiebiges Feld für seine Experimentierfreudigkeit.

Die Originalgrafik besitzt neben ihrer künstlerischen aber auch eine soziale Funktion. Sie ermöglicht selbst dem Kunstfreund mit schmaler Börse den Erwerb eines authentischen Kunstwerks, dessen Magie auch die vollendetste Reproduktion nicht ersetzen kann"

In diesen Wochen erscheinen in der **edition rothe heidelberg** Farblithographien und Farbsiebdrucke von

Karl Hartung

Heiliger **Jaenisch**

Thieler **Fietz**

Camaro

Mac Zimmermann

Peter Janssen

Die Exemplare 10 bis 24 jedes Blattes bleiben reserviert für das Mappenwerk BERLINER KÜNSTLER 1959 (DM 430) Interessenten erhalten auf Anforderung einen bebilderten Prospekt

Die **edition rothe heidelberg** stellte während der letzten 12 Monate in Braunschweig, Essen, Frankfurt, Heidelberg und Hamburg aus und beteiligte sich an den Ausstellungen ‚ars viva' (Oldenburg u. a. Städte), ‚Grafik der Gegenwart' (Salzburg u. a. Städte) und ‚Prints from Germany' (Corvallis, Oregon, USA)

5-6 | XIII

KUNST IN LATEINAMERIKA

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 5—6 / XIII
November/Dezember 1959

INHALT

Paul Westheim:	Das Pantheon des Maises	3
Romolo Trebbi del Trevigliano:	Die präkolumbischen Städte	5
Alexander v. Humboldt:	Kunststraße der Inkas	7
Gustav Faber:	Koloniales Barock	8
Gustav Faber:	Modernes Bauen in Lateinamerika	35
Gustav Faber:	Eine Hauptstadt entsteht	38
Eugenio Kusch:	Moderne Architektur- und Fassadengestaltung in Mexiko	40
Hans Platschek:	Notizen zur Malerei Lateinamerikas	66
Leopold Zahn:	Zum Tode Bernard Berenson	67
Leopold Zahn:	Oasen der Reinheit	67
	Ausstellungen	68
	Bücher	77
	Notizbuch der Redaktion	79
Farbtafeln:	Tonpfeife in Menschengestalt Späte Mayaklassik. Stil von Jonuta. Mexiko	
	Singender und säender Priester Wandmalerei in Teotihuacan. Hochland von Mexiko	
	Emil Schumacher, Wagadu	
Umschlag:	Menschliche Gestalt, mit gekreuzten Beinen sitzend. Maya-Malerei auf dem Fragment eines Tonbechers. Gegend von Coban, Guatemala.	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

PAUL WESTHEIM

DAS PANTHEON DES MAISES

KUNST IM ALTEN MEXIKO

Das alte Mexiko, bis vor kurzem als eine ethnographische Vergangenheit angesehen, ist für uns zu einem künstlerischen Erlebnis geworden. Eine eigene und in ihrer Eigenart große Kunstwelt hat sich uns erschlossen. Unter den vielen, die von den Kolossalköpfen von La Venta, den Wandmalereien von Bonampak, dem Chac Mool aus Chichén Itzá, den Karyatiden von Tula, der Coatlicue und den monumentalen Schlangendarstellungen der Azteken tief beeindruckt sind, wissen vermutlich die wenigsten etwas von der Geschichte, der Ethnographie, der Archäologie jener fernen, für sie sagenhaften Welt, in der die Olmeken, die Mayas, die Tolteken, die Zapoteken und die Azteken neben- und nacheinander beheimatet waren. Was uns vor diesen Schöpfungen ganz unmittelbar packt, ist eine Gestaltungskraft, die magisch-mythischen Visionen elementar, expressiv Ausdruck zu geben vermochte. Und die Frage taucht auf, aus welchen geistigen, psychischen, religiösen und sozialen Voraussetzungen dieses Kunstschaffen entstanden ist.

Die Entdeckung des alten Mexiko als künstlerisches Phänomen ist durch zwei Faktoren möglich geworden. Erstens durch eine vertiefte Erkenntnis der historischen Entwicklung: einer bedeutenden Forschungsarbeit der Archäologie, bemüht um Aufklärung über die Reichweite der einzelnen Epochen und die Organisation der verschiedenen Stämme. Zweitens durch eine Neuorientierung des ästhetischen Bewußtseins. Erst als eine neue Ästhetik, die des 20. Jahrhunderts, Kunstbetrachtung und Kunstschaffen frei gemacht hatte von den klassizistischen Normen, als man dazu gekommen war, von den schöpferischen Antrieben auszugehen (Riegl, Worringer), konnte das, was die Eigenart der altmexikanischen Kunst ausmacht, als künstlerische Leistung von überraschender Großartigkeit erkannt werden.

Die altmexikanische Kunst — abgesehen von der Keramik der präklassischen Kulturen und der Tarasken-Kunst, die als „entwickelte Archaik" bezeichnet worden ist — ist religiöse Kunst. Was das Hauptwerk der Azteken: die Coatlicue (eine Schöpfung der Spätzeit, in den letzten Jahrzehnten vor der Eroberung entstanden) von der Venus von Milo unterscheidet, ist nicht allein die Darstellungsweise, vielmehr die verschiedene Vorstellung, die der Azteke und der Grieche vom Wesen einer Gottheit haben. Weil das metaphysische Erlebnis, aus dem heraus gebildet wird, so durchaus anders ist, entstehen Werke, die auch künstlerisch einer völlig anderen Konzeption entstammen.

Die altmexikanische Kunst stellt nicht Personen, Gegenstände oder irgendwelche Ereignisse dar; sie ist in plastischer Form Verkörperung von Ideen und metaphysischen Vorstellungen. Coatlicue ist die Göttin der Erde, das Prinzip der Urzeugung. Aus ihrem Schoß ist alles Sein hervorgegangen, alles was lebt, atmet, Gestalt hat: die Götter, die Menschen, die Tiere, die Gestirne, alles. Sie ist nicht nur die Allgebärerin, sie ist auch die Allvernichterin. Der Anfang und das Ende allen irdischen Seins. Sie, die Erde, verschlingt auch wieder alles. Nichts, niemand entgeht ihr. Die Plastik (siehe Abb.) ist ein gigantisch aufragender Block, ein architektonisch gegliederter Monolith mit dem Umriß einer menschlichen Gestalt. Es bleibt bei der summarischen Andeutung, es soll mit menschlicher Erscheinung nicht assoziiert werden. Der Bezug auf das Menschliche wäre Verkleinerung, Entkräftigung. So wird der Umriß durchsetzt mit Detail, das das Nichtmenschliche, das Übermenschliche betont. Coatlicue trägt statt des Kopfes zwei Schlangenhäupter. (Der fehlende Kopf deutet auf eine Beziehung zum Mond, dem der vom Sonnengott abgeschlagene Kopf wieder nachwächst zum Vollmond.) Die Armstümpfe enden in Schlangenköpfen. Schlangen bilden ihr Gewand, die Schlangen, die über den Erdboden, ihren Leib, kriechen. Um Hals und Brust hängt ihr ein Halsband mit abgeschlagenen Menschenhänden und -herzen. Die Statue ist die monumentale Verkörperung der Idee, daß alles Sein nur ein Übergangszustand ist, eine Etappe innerhalb jenes Prozesses der Transformation, der als das Schöpfungsprinzip der Natur erkannt ist.

Unterhalb des Sockels der Göttin ist ein Relief eingemeißelt: eine Darstellung des Totengottes und verschiedener Todessymbole, Hinweis darauf, daß die Coatlicue wie alle Erdgötter des alten Mexiko zugleich auch eine Todesgottheit ist. Im Nationalmuseum in Mexiko gibt es eine Statue des Regengottes, unterhalb des Sockels befindet sich ebenfalls ein Relief. Eingemeißelt um den Kopf des Regengottes herum sind Zeichen der Fruchtbarkeit: eine Schnecke, eine Muschel, ein Seestern usw. Diese Reliefs waren niemals zu sehen. Warum, so fragt man sich, hat man sie mühsam, mit größter Kunstfertigkeit aus dem Stein gehauen? Unsichtbar, wie sie waren, konnten sie nicht dazu bestimmt sein, ein künstlerisches Erlebnis zu bieten. Aber sie durften

nicht fehlen, es war notwendig, die Gottheit mit den magischen Kräften auszustatten, die in diesen Symbolen verkörpert sind. Das besagt, daß eine rein formale Betrachtungsweise nicht ausreicht, um die Gestaltungen des alten Mexiko aus ihrem Wesen und ihren eigentlichen Antrieben heraus zu verstehen.

Die Götter des alten Mexiko sind Verkörperungen der Naturgewalten, dämonisch wie die Kräfte der Natur, zerstörerisch und gelegentlich auch wohlwollend. In ihrer Schrecklichkeit sind sie groß, erhaben, erschütternd. Die Olmeken, im Dschungel des tropischen Urwalds ständig von Vernichtung bedroht, haben die Dämonie der Natur verkörpert in der Figur des Jaguar, des „reißenden, fressenden Tieres", das sie zu ihrem Stammesgott gemacht haben. In dem Maße, in dem aus Nomadenstämmen seßhafte Bauernvölker werden, die vom Ertrag des Bodens leben, treten die Vegetationsgötter, von deren Beistand das Schicksal der Gemeinschaft abhängt, in den Vordergrund.

Die Religion des alten Mexiko — die in ihren Wesenszügen bei allen Stämmen die gleiche ist — ist eine Agrarreligion, genauer gesagt eine Maisreligion. Morley, der gründlichste Kenner der Maya-Zivilisation, spricht einmal von einem „Pantheon des Maises". Der Mais war die Grundlage für die wirtschaftliche, soziale und auch die politische Struktur der präcortesianischen Völker, der Maisbau war ihr wichtigstes Unternehmen, wichtiger noch als die Kriegsführung. Der Keimung des Maiskorns, das Aufwachsen der neuen Pflanze ist für sie das große Wunder. Die Naturkräfte bilden eine Göttergemeinschaft, deren Aufgabe ist, das Gedeihen der Saaten zu fördern. Die Keimung des Maiskorns ist ein Sterben des jungen Maisgottes im Schoß der Erde und seine gloriose Wiederauferstehung im Licht. Er selbst ist der schwächste aller Götter, so schwach, so hilflos allen Gefährdungen ausgesetzt wie der Mensch (Spinden: „Maya Art and Civilization"). Alle anderen Götter müssen ihm beistehen: der Sonnengott mit der Wärme, der Regengott mit dem Regen, die Erdgöttin, die die junge Pflanze zur Welt bringt, die Mondgöttin, die ihr Aufwachsen fördert. Der Mensch ist der demütige Gehilfe der Götter; er erhält sie durch Opfer bei Kräften, damit sie ihre Funktionen ausüben können, er versucht durch magische Beschwörung, ihrem Vernichtungsdrang entgegenzutreten, zum mindesten ihn abzulenken. Xipe Totec, der Gott der Mais-Aussaat, der die Zeugungskraft der Natur verkörpert, wird dargestellt mit der übergehängten Haut eines Geopferten; sie symbolisiert das neue Gewand, das die Erde im Frühling anlegt, das neue Grünen des Maisfeldes. Das Überhängen der Haut zu der Zeit, da das Maiskorn in die Erde eingelegt wird, ist eine magische Aktion mit dem Ziel, das Erscheinen des neuen Grüns zu erwirken, ein Mittel, der jungen Pflanze beizustehen bei dem Bemühen, mit der Blattspitze die Erdkruste zu durchstoßen.

Das Kunstwerk ist eines der Kultmittel. Es wird gebraucht. Es ist eine Notwendigkeit, soziale Notwendigkeit innerhalb einer Gemeinschaft, deren eigentlicher Lebensinhalt der Dienst an den Göttern ist. Es ist unerläßlich für die Ausübung des Rituals. Der Künstler gehörte der Priesterschaft an. Er war anonym wie der Priester. (Es ist auch kein Künstlername aus dem alten Mexiko überliefert.) Die Anfertigung der Kunstwerke war von Geheimnis umgeben. Wie Landa („Relación de las Cosas de Yucatán") berichtet, wurde der Künstler während der Arbeit in eigens zu diesem Zweck bestimmten Hütten isoliert, niemand durfte ihn besuchen. Während er an seinem Werk arbeitete, war er einem besonderen Ritual unterworfen: er mußte Kopal (der mexikanische Weihrauch) verbrennen, sich als Opfergabe Blut abzapfen, fasten und hatte sich des geschlechtlichen Verkehrs zu enthalten. Die Nichteinhaltung dieses Rituals wurde als schweres Vergehen und als große Gefahr angesehen. Vaillant („La Civilización Azteca") bemerkt, die Azteken hätten kein entsprechendes Wort für „Kunst", aber sie hätten die höchste Schätzung für Qualität und Vollkommenheit des Handwerks gehabt.

Monumentalplastik entsteht im alten Mexiko in dem Augenblick, in dem ein theogonisches System mit feststehendem Kult sich auszubilden beginnt. Tlatilco, Ticoman, Cuicuilco, die einer präklassischen Epoche mit noch rudimentären, mehr magischen als religiösen Vorstellungen angehören, schaffen mit genialer Intuition keramische Kleinplastik. Dargestellt werden, abgesehen von der Figur des „alten", des Feuergottes, Tiere und — nackte — Frauen. Eine reizvolle Profankunst. Plötzlich tauchen innerhalb dieser präklassischen Zeit im Gebiet der Olmeken in La Venta gewaltige Altäre (2½ m lang, 1,60 m hoch) und Basaltköpfe (von 2—3 m Höhe) auf. Fest steht, daß die Olmeken es waren, die die religiösen Grundbegriffe (auch die Natur der meisten Göttergestalten) entwickelten, die weiterhin von den klassischen Kulturen ausgebaut worden sind. Was an archaischen Überlieferungen da ist, genügt nicht mehr. Mit jener Neuorientierung des Daseins nach dem Metaphysischen hin bildet sich ein Komplex von Vorstellungen und Begriffen, die durch Wiedergabe der Wirklichkeitserscheinung nicht darstellbar sind; auch ergibt sich ein neuer Maßstab. Das Überirdische und Übermenschliche verlangt nach Dimensionen, die über das Maß des Nurwirklichen hinausgehen. Eine Formensprache wird entwickelt, die den neuen geistig religiösen Erlebnissen Ausdruck zu geben vermag. Künstlerisch ist es die Entwicklung vom imitativen Realismus zur imaginativen Gestaltung.

Die Wahrnehmung der Primitiven ist nicht wie die unsere, erklärt Levy-Bruhl. Für den primitiven Menschen enthalten alle Dinge, welcher Art sie auch sein mögen, mystische, unlöslich mit ihnen verbundene Elemente, die er auch nicht getrennt wahrnimmt. Für ihn gibt es keine eigentlich „physikalische" Tatsache in dem Sinne, den wir dem Wort geben. Das gilt auch für den Menschen des alten Mexiko, Schöpfer einer hohen Zivilisation, dessen Vorstellungswelt jedoch im magischen Denken wurzelt. Die physikalische Tatsache, Grundlage des wissenschaftlichen, vielmehr des naturwissenschaftlich-physikalischen Denkens unserer westlichen Zivilisation, auch wenn sie ihr bekannt gewesen wäre, hätte dieser Welt des magischen Denkens nichts besagt, vor allem nichts bedeutet. Daß der, wie wir es nennen, „Untergang" der Sonne herrührt von der Umdrehung der Erde um ihre Achse, wäre für sie keine Erklärung gewesen; für sie war es ein mythisches Geschehen, das Sterben des Sonnengottes, das Verschlungenwerden durch den Jaguar, den Gott der Finsternis.

Der Jaguar, der im Dunkel der Nacht, unheimlich drohend vor dem einsamen Wanderer auftaucht, ist es die zerfleischende Bestie oder ist es die Gottheit selbst, der strafende Richter? Im Bewußtsein und recht eigentlich im Unterbewußtsein vollzieht sich ein Umwandlungsprozeß, bei dem die zoologische Erscheinung und die metaphysische Vorstellung nicht mehr auseinandergehalten werden. Die Schlange, die am Boden hinkriecht, türmt sich auf zum gigantischen Monument, in ihrem Rachen erscheint der Kopf des Quetzalcóatl. Die reale Erscheinung erhält eine Sinngebung vom Metaphysischen her. Dementsprechend werden alle Mittel eines imaginären Expressionismus aufgeboten, um die Gestaltung von der Wirklichkeitserscheinung zu distanzieren. Entscheidend ist, wie weit, wie stark jenes andere, jene Sinngebung zum Ausdruck kommt.

Die Wirklichkeit des alten Mexiko ist der Mythus. Alle Erscheinungen der Wirklichkeit werden erklärt als Aktionen der Gottheiten. Zusammengefaßt ist dieses theologische Wissen in den Bilderschriften, deren Hauptinhalt das Tonalámatl ist, der Ritualkalender, das „Schicksalsbuch", wie einer der Chronisten des 16. Jahrhunderts sich ausdrückt. (Eduard Selers heute noch fundamentalen Erläuterungen verschiedener altmexikanischer Bilderschriften, vor allem des Codex Borgia, geben ein aufschluß-

Tonpfeife in Menschengestalt
Späte Mayaklassik.
Stil von Jonuta. Mexiko

reiche
aus d
diese
schau
In jed
Schich
vorste
sie h
Zeiten
lichke
für je
religiö
auch
deter
Die G
Angle
So gil
einen
Realis
det, is

ROM

DI

Gege
Chan-
Kriegs
Stadt
Palast
eines
die g
die H
Die g
Tyran
von C
hunde
Chich
zusam
schme
diese
mexik
nannt
In Ch
zwei
einan
zweie
des a
schen
Schöp
ren Z
in die

reiches Bild jenes mythischen Universums und der Denkweise, aus denen heraus es entstanden ist.) Aufgabe der Kunst war es, diese religiösen Vorstellungen durch plastische Gestaltung anschaulich zu machen.
In jeder Kunst, so weit sie nicht nur Luxus der wohlhabenden Schichten ist, dokumentiert sich die Naturanschauung, die Gottesvorstellung und die soziale Struktur der Gesellschaft, aus der sie hervorgeht. Faktoren, die nicht konstant sind, die mit den Zeiten sich ändern. Jeder Künstler in jeder Zeit sucht die Wirklichkeit zu erfassen. Aber Erfassung der Wirklichkeit bedeutet für jeden einzelnen, auch für jede Epoche, etwas anderes. Das religiöse, philosophische und wissenschaftliche Denken bestimmt auch die Vision und das Sehen des Künstlers. Sein Schaffen ist determiniert durch das Denken der Epoche.
Die Objektivität eines künstlerischen Realismus besteht in der Angleichung der Gestaltung an die jeweilige Weltvorstellung. So gibt es einen griechischen, einen gotischen, einen bürgerlichen, einen sozialistischen, naturgemäß auch einen altmexikanischen Realismus. Was alle diese Realismen von einander unterscheidet, ist die geistige Konzeption, von der aus gesehen wird. Der Grieche kommt zur Idealisierung der menschlichen Figur, weil er in die Wirklichkeit sein „Schönheitsideal" hineinsieht. Für die Gotik ist es der Bezug auf Gott, dessen Schöpfertum sich in der Erscheinung manifestiert. Und was der gotische Künstler zu erfassen, mit möglichster Treue wiederzugeben versucht, ist diese „Göttlichkeit" alles Geschaffenen, die für ihn, um das Wort Courbets zu übernehmen, „seh- und greifbar" ist. Für den Menschen und den künstlerischen Gestalter des alten Mexiko ist — es wurde schon gesagt — der Mythus die Realität. Für das Kunstschaffen dieser präcortesianischen Welt, deren Erfassung der Wirklichkeit sich nicht mit der Erscheinungsform begnügt, sie auch als Maßstab nicht anerkennen kann, ist das Sichtbarmachen des Unsichtbaren das Ziel. In „Ideas fundamentales del Arte prehispánico en México" *) ist daher die Kunst des alten Mexiko bezeichnet als mythischer Realismus.

*) In meinen drei Werken „Arte antiguo de México", „Ideas fundamentales des Arte prehispanico en México" (beide Fondo de Cultura Económica, México D. F.) und „La Escultura del México antiguo" (Universidad Nacional Autonoma de México) ist die Kunst des alten Mexiko aus ihren geistigen und künstlerischen Voraussetzungen heraus dargestellt; neben der umfangreichen historisch-chronologischen Literatur über das präcortesianische Mexiko ein (erster) Versuch zu einer Ästhetik der altmexikanischen Kunst.

ROMOLO TREBBI DEL TREVIGIANO

DIE PRÄKOLUMBISCHEN STÄDTE

Gegen das XI. Jahrhundert ging die politische Vorherrschaft in Chan-Chan von den alten auf die neuen, mächtigen Klassen der Krieger und der Priester über. Dieser Wechsel macht sich in der Stadt fühlbar, die zwei neue Zentren umfaßt: in einem wird ein Palast errichtet. Ein Mann übernimmt die Macht mit den Rechten eines Fürsten: es ist der große Chimù, der im XIII. und XIV. Jahrh. die ganze Küste unter seine Herrschaft bringt. Chan-Chan wird die Hauptstadt dieses Staates.
Die großen Stadtzentren gerieten jetzt unter den Einfluß eines Tyrannen, der allein von der Höhe seines Palastes aus, umgeben von Gärten und ca. 15 m hohen Mauern, regierte. Im XIV. Jahrhundert war die bedeutendste Stadt des neuen Maya-Reiches Chichén-Itzá, wo seit dem IX. Jahrhundert die Maya des Südens, zusammen mit den mexikanischen Söldner-Stämmen sich zu verschmelzen begannen. Es scheint, daß um das XII. Jahrhundert diese Söldner die Vorherrschaft erlangten unter der Führung eines mexikanisch-toltekischen Kriegers, Kukulcán, wie ihn die Maya nannten, ein wahrer Vorläufer unserer berühmten Glücksritter. In Chichén-Itzá lebten zwei verschiedene Rassen und deshalb zwei verschiedene Welten und Geschmacksrichtungen nebeneinander. Es ist interessant, das Ergebnis dieses Conubiums zweier Kulturen zu studieren: den blühenden Expressionismus des antiken Maya-Reiches und den Geometrismus der toltekischen Linie, welcher aus der nüchternen und monumentalen Schöpferkraft von Testihuacán entstand, wenn auch von anderen Zentren — vielleicht von Tula — herrührend. Die Maya-Kunst in dieser Epoche drückt sich endgültig und bestimmt in der Säule aus. Im Tempel der Krieger erscheint dieses konstruktive Element im Äußeren des Gebäudes.
Zweifellos besitzt der künstlerische Ausdruck Amerikas seit der Konstruktion des Ganges „der tausend Säulen" einen neuen Dialog.
Der „Tempel der Kriege" zeigt eine neue Raum-Konzeption. Die Säulenreihen im Innern erlauben eine Raumausweitung und Dynamik, die eine wirklich architektonische Notwendigkeit verrät.
In Chichén-Itzá fanden sich Pilger aus den entferntesten Teilen Amerikas ein, um an den bäuerlichen Riten teilzunehmen, in der Absicht, Wasser für die Ernte und dadurch ein fruchtbares Jahr zu erlangen. Bei dieser Gelegenheit bewegten sich die Priester und das Volk in prächtigem Zug vom Hauptplatz zur großen Via Sacra und schließlich zum Opferbrunnen, wo eine Jungfrau hinabgestürzt wurde, um sie mit dem Wassergott zu vermählen und so seinen Zorn zu besänftigen: ein Ritus, der demjenigen des chinesischen Flusses Huang Ho ähnlich ist, wo der Drachen besänftigt wird, und der zurückreicht in die Zeit der frühesten ägyptischen Nil-Riten.
Eines der größten Beispiele eines Stadtzentrums mit fortlaufender Entwicklung, dessen konstruktiver Ablauf in frühen Zeiten begann und bis heute anhielt (ganz verschieden von den heutigen toten Städten Mexikos) — bietet uns Cuzco in Peru, die Hauptstadt des größten amerikanischen Imperiums, des Inkareichs. Wie in Europa aktuelle Stadtzentren ihren Stadtkern, der noch aus der mittelalterlichen Epoche herrührt, bewahren, so ist das gegenwärtige Cuzco praktisch noch das aus der Zeit

der Kolonien. Es entstand nach einem früheren inkasischen Entwurf. Die Spanier beschränkten sich darauf, die Sockel der Kirchen auf diejenigen der zerstörten Tempel zu bauen, sie schlossen Baukörper an frühere Gebäude an und profitierten dabei von den mächtigen Mauern und den vorgezeichneten Straßen, die nicht viel geändert wurden. Ihr städtebaulicher Plan reicht daher bis zur Blüte der Inka-Dynastie der Sonnen-Könige zurück. Schon gegen Ende 1300 besaß die Stadt ein Zentrum, Huacaypata genannt oder „Platz der Freude", umgeben von Palästen verschiedener Inkas; schmale Straßen führten von da zum berühmten Sonnentempel, zu den Tempeln der Erwählten, zur Schule der Vornehmen oder zur Peripherie, von wo die Verbindungsadern zu den Zentren des Imperiums ausgingen. Die Paläste von Cuzco bilden schon im XVI. Jahrhundert das Knochengerüst der Stadt und — ein wirklich außergewöhnlicher Fall in Amerika — sie erheben sich nicht in Sonder-Zonen, sondern sind von kleineren Gebäuden umgeben und oftmals von Behausungen des einfachen Volkes; so verschmolzen sie mit der städtischen Masse zu einer Einheit. Und das erinnert an Venedig, wo der Patrizierpalast es nicht unter seiner Würde hielt, sich mit den menschlichen Behausungen der übrigen Bevölkerung zu vermählen. Die Ursachen sind wahrscheinlich dieselben: die Überbevölkerung, die der zunehmenden politischen Bedeutung zuzuschreiben ist; das Bedürfnis eines konzentrierten Stadtkerns aus sozialen Gründen und wegen der Verteidigung. Eine Folge davon ist, daß das Bauwesen an Monumentalität einbüßt und auch bei den größten Bauten der menschliche Maßstab respektiert wird. Die Stadt erhebt sich relativ nahe an der Grenze des Urwalds mit den primitiven Stämmen, die oft Einfälle in die fleißigen Siedlungen der Inkas machten. Daher wurde gegen diese Gefahren eine mächtige Festung errichtet, Sacsahuaman, dreistöckig, mit Gräben und vorgeschobenen, untereinander verbundenen Baukörpern.

Außerhalb der städtischen Grenzen, an den Rändern der großen Verkehrsadern — wunderbares Werk der peruanischen Ingenieurskunst! — die bis zu den äußersten Punkten des Imperiums reichten, wurden Raststätten für die Boten, einzelstehende Tempel und Villen erbaut, wohin sich die Inkas für kurze Zeit zurückzogen.

In Peru machte also der Mensch der vorkolumbianischen Epoche äußerst interessante Erfahrungen im kollektiven Leben, und gelangte mit Chan-Chan und Cuzco zu wahrhaft außergewöhnlichen Zielen.

Ein anderes großes Zentrum dieser Epoche war Tenochtitlán, Hauptstadt des aztekischen Imperiums, die sich auf einer Reihe kleiner Inseln erhob, von Kanälen umgeben, inmitten einer Lagune oder „lago de México". Ihre Lage war derjenigen von Venedig ähnlich. Sie wurde im XIV. Jahrhundert gegründet, aber erst unter Itzcóatl (1428—40) organisierte sie sich nach einem Plan, der die verschiedenen Inseln miteinander verband und den Tempeln und Regierungspalästen ein eigenes Areal zuwies. Die Azteken waren einer der „barbarischen Stämme", die seit dem XII. Jahrhundert vom Norden herabstiegen, Mexiko besetzten und die Urbevölkerung unterwarfen.

Die Tolteken-Kultur oder besser die der „Baumeister", die in Teotihuacán geboren wurden, war die große, sprachliche, religiöse, künstlerische und soziale Quelle, aus der die rauhen aztekischen Krieger schöpften und die ihren Zusammenschluß bewirkte, so daß sie sich wenige Generationen später als die alleinigen Erben dieser Tradition betrachteten.

Es ist daher erlaubt anzunehmen, daß vom Ende des XIV. Jahrhunderts an in Tenochtitlán toltekische Zünfte mit „Lehrlingen" des Eroberervolkes zusammen wirkten.

Unter Montezuma I (1440—69) wird ein Aquädukt gebaut, der vom Festland zur Stadt verläuft und diese mit Trinkwasser versorgt. Zur Zeit der Conquista war Tenochtitlán eine der größten mexikanischen Metropolen.

Vollständig zerstört, erhebt sich heute auf ihren mit Erde bedeckten Ruinen die moderne Stadt Mexiko, die Hauptstadt des Staates.

Nach den Chroniken, den Codices und den gleichzeitigen Denkmälern, die sich in anderen aztekischen Zentren erhalten haben, kann man sich eine ungefähre Idee von ihrem ursprünglichen Aussehen machen, das der Architekt Marquina versucht hat, grafisch zu rekonstruieren. „Als diese Stadt von Cortés eingenommen wurde, zählte sie 300 000 Einwohner und bot einen großartigen Anblick mit dem Platz des Haupttempels, mit weißen Steinen gepflastert, mit Gebäuden, die ins Wasser gebaut waren, mit dem großen Palast von Montezuma II, den Brücken, Straßen und den drei großen Verkehrs-Adern, die den Stadt-Komplex der Inseln mit dem Festland verbanden. Prächtig müssen die von den Spaniern gerühmten Märkte gewesen sein, die täglich von 60 000 Menschen besucht und mit verschiedensten und seltensten Waren beschickt wurden."

Wie wir diesem kurz gefaßten Abriß entnehmen können, umschreiben die Stadtzentren des antiken Amerika klar eine Zone, die ihr Zentrum an den Küsten des Pazifik besitzt und sich fächerförmig gegen Mexiko und Peru öffnet; sie bedeckt nur einen relativ kleinen Teil der totalen Oberfläche der drei Amerika.

An den äußeren Grenzen dieser Kulturzone finden wir andere Völker, im Norden wie im Süden, die unter dem Einfluß der großen vorkolumbianischen Zentren die „Zone" mit ihren Bauwerken und ihrer Kunst, der ein hoher ästhetischer Grad zukommt, verlängern.

Im Norden haben wir die Region der „pueblos". Zwischen 919 n. Chr. und 1130 wurde in Chaco Canyon, Neu Mexiko, Pueblo Bonito gebaut, das aufblühte und heute in Ruinen liegt. Dieses pueblo besitzt einen städtischen Kern, der auf ein beschränktes Gebiet in Form eines „D" zusammengedrängt und sich wie die Stufen eines Amphitheaters mit mächtigen Bauten und Treppen bis zur Höhe des Mauergürtels erhebt. In der Mitte ist der „Platz", der Ort der Ratsversammlungen und der Feste, durchbrochen von „Kivas", den Zeremonien-Stätten, die in Form von Zysternen halb unterirdisch sind. Es ist eine Massenarchitektur, bei der die unteren und vorspringenden Gebäude als Terrassen und Straßen für die oberen dienen.

Um sich den plastischen Reichtum der Baukörper in einer fortlaufenden Bewegung von Schatten vorstellen zu können, empfiehlt es sich, heute das relativ moderne Pueblo von Taos zu besuchen. Im Süden, in der Wüste von Chile bauen die „atacameños" verschiedene, befestigte Städte, die „pucaras", wohin sich die Bauern während des Winters oder zu Kriegszeiten zurückzogen, wie dies auch in der antiken Chinesen-Stadt der Fall war. Diese Stadt entsteht an geschützter Stelle und wird von einer Mauer übereinandergeschichteter Steine umgeben. Enge Gäßchen führen durch ein Labyrinth zu einem kleinen Platz, wo sich das Hauptgebäude erhebt.

In beiden Fällen, bei den „pueblos" wie bei den „pucaras", ist jede Spur von Pracht verschwunden und an die Stelle der offiziellen Gebäude, der zeremoniellen Grünflächen, der großen Straßen ist der anonyme Stadtkern mit kleinen Häusern getreten, was schon die äußerste Konsequenz eines „mittelalterlichen" Problems darstellt, wie es sich in Chan-Chan und Cuzco angezeigt, und zu den dürftigen Ergebnissen an den äußersten Grenzen der „zona culturale" des vorkolumbianischen Amerika geführt hat.

(Aus dem Italienischen)

ALEXANDER VON HUMBOLDT

KUNSTSTRASSE DER INKAS

Der ernste Eindruck, welchen die Wildnisse der Cordilleren hervorrufen, wird auf eine merkwürdige und unerwartete Weise dadurch vermehrt, daß gerade noch in ihnen bewunderungswürdige Reste der Kunststraße der Inkas, von dem Riesenwerke sich erhalten haben, durch welches auf einer Länge von mehr als 250 geographischen Meilen alle Provinzen des Reichs in Verbindung gesetzt waren. Stellenweise, meist in gleichen Entfernungen, finden sich aus wohlbehauenen Quadersteinen aufgeführte Wohnhäuser, eine Art Karavanserei, Tambos auch Inca-Pilca genannt. Einige sind festungsartig umgeben, andere zu Bädern mit Zuleitung von warmem Wasser eingerichtet, die größeren für die Familie des Herrschers selbst bestimmt. Ich hatte bereits am Fuß des Vulkans Cotopaxi bei Callo solche wohlerhaltenen Gebäude (Pedro de Cieça nannte sie im 16. Jahrhundert Aposentos de Mulato) (Ruhepunkte für Maultiere) mit Sorgfalt gemessen und gezeichnet. Auf dem Andespaß zwischen Alausi und Loxa, den man den Paramo del Assuay nennt (14 568 Fuß über dem Meere, also ein vielbesuchter Weg über die Ladera de Cadlud fast in der Höhe des Montblanc), hatten wir in der Hochebene des Pullal große Mühe, unsere schwerbelasteten Maultiere durch den sumpfigen Boden durchzuführen, während neben uns in einer Strecke von mehr als einer deutschen Meile unsere Augen ununterbrochen auf die großartigen Reste der 20 Fuß breiten Inka-Straße geheftet waren. Es hatte dieselbe einen tiefen Unterbau und war mit wohlbehauenen, schwarzbraunen Trapp-Porphyr gepflastert. Was ich von römischen Kunststraßen in Italien, dem südlichen Frankreich und Spanien gesehen, war nicht imposanter als diese Werke der alten Peruaner; dazu finden sich letztere nach meinen Barometer-Messungen in der Höhe von 12 440 Fuß. Diese Höhe übersteigt demnach den Gipfel des Pik von Teneriffa um mehr als tausend Fuß. Ebenso hoch liegen am Assuay die Trümmer des sogenannten Palastes des Inka Tupac Yupanqui, welche unter dem Namen der Paredones del Inca bekannt sind. Von ihnen führt südlich gegen Cuenca hin die Kunststraße nach der kleinen, aber wohlerhaltenen Festung des Canar, wahrscheinlich aus derselben Zeit des Tubac Yupanqui oder seines kriegerischen Sohnes Huayna Capac.

Noch herrlichere Trümmer der alt-peruanischen Kunststraßen haben wir auf dem Wege zwischen Loxa und dem Amazonenstrome bei den Bädern der Inkas auf dem Paramo de Chulucanas, unfern Guancabamba, und dem Ingatambo bei Pomahuaca gesehen. Von diesen Trümmern liegen die letzteren so wenig hoch, daß ich den Niveau-Unterschied zwischen der Inka-Straße bei Pomahuaca und der Inka-Straße des Paramo del Assuay größer als 9100 Fuß gefunden habe. Die Entfernung beträgt in gerader Linie nach astronomischen Breiten genau 46 geographische Meilen, und das Ansteigen der Straße ist 3500 Fuß mehr als die Höhe des Passes vom Mont Cenis über den Comer See. Von den zwei Systemen gepflasterter, mit platten Steinen belegter, bisweilen sogar mit zementierten Kieseln überzogener (makadamisierter) Kunststraßen gingen die einen durch die weite und dürre Ebene zwischen dem Meeresufer und der Andeskette, die anderen auf dem Rücken der Cordilleren selbst. Meilensteine gaben oft die Entfernungen in gleichen Abständen an. Brücken dreierlei Art, steinerne, hölzerne oder Seilbrücken (Puentes de Hamaca oder de Maroma), führten über Bäche und Abgründe; Wasserleitungen zu den Tambos (Hotellen) und festen Burgen. Beide Systeme von Kunststraßen waren nach dem Zentralpunkte Cuzco, dem Sitz des großen Reiches (Br. 13°, 31' südl.), gerichtet; die Höhe dieser Hauptstadt ist nach Pentland's Karte von Bolivia 10 676 Fuß (Pariser Maßes) über dem Meeresspiegel. Da die Peruaner sich keines Fuhrwerkes bedienten, die Kunststraßen nur für Truppenmarsch, Lastträger und Scharen leicht bepackter Lamas bestimmt waren, so findet man sie, bei der großen Steilheit des Gebirges, hier und da durch lange Reihen von Stufen unterbrochen, auf denen Ruheplätze angebracht sind. Francisco Pizarro und Diego Almagro, die sich mit so vielem Vorteil auf ihren weiten Heerzügen der Militär-Straßen der Inkas bedienten, fanden für die spanische Reiterei eine besondere Schwierigkeit da, wo Stufen und Treppen die Kunststraße unterbrachen. Das Hindernis war um so größer, als die Spanier sich im Anfang der Conquista bloß der Pferde, nicht der bedächtigen, im Gebirge jeden Fußtritt gleichsam überdenkenden Maultiere bedienten. Erst später kam der Gebrauch der Maultiere in der Reiterei auf.

Sarmiento, der die Inka-Straße noch in ihrer ganzen Erhaltung sah, fragt sich in einer Ralacion, die lange in der Bibliothek des Escorial unbenutzt vergraben lag: „wie ein Volk ohne Gebrauch des Eisens in hohen Felsgegenden so prachtvolle Werke (caminos tan grandes y tan sovervios), von Cuzco nach Quito und von Cuzco nach der Küste von Chili, habe vollenden können?" „Kaiser Karl" setzt er hinzu, „würde mit aller seiner Macht nicht einen Teil dessen schaffen, was das wohleingerichtete Regiment der Inkas über die gehorchenden Volksstämme vermochte." Hernando Pizarro, der gebildetste der drei Brüder, welcher für seine Untaten in zwanzigjähriger Gefangenschaft zu Medina del Campo büßte und hundertjährig starb im Geruch der Heiligkeit (en olor de Santidad), ruft aus: „in der ganzen Christenheit sind so herrliche Wege nirgends zu sehen als die, welche wir hier bewundern." Die beiden wichtigen Residenzstädte der Inkas, Cuzco und Quito, sind in gerader Linie (SSO — NNW), ohne die vielen Krümmungen des Weges in Anschlag zu bringen, 225 geographische Meilen voneinander entfernt; mit den Krümmungen rechnen Carcilaso de la Vega und andere Conquistadores 500 leguas. Trotz dieser Länge des Weges ließ Huayna Capac, dessen Vater Quito erobert hatte, nach dem sehr vollgültigen Zeugnis des Licentiaten Polo de Ondegardo, für die fürstlichen Bauten (Inka-Wohnungen) in Quito gewisse Baumaterialien aus Cuzco kommen. Ich habe selbst noch an dem ersteren Orte diese Sage unter den Eingeborenen verbreitet gefunden.

Wo durch Gestaltung des Bodens die Natur dem Menschen großartige Hindernisse zu überwinden darbietet, wächst bei unternehmenden Volksstämmen mit dem Mut auch die Kraft. Unter dem despotischen Zentralisations-Systems der Inka-Herrschaft waren Sicherheit und Schnelligkeit der Kommunikation, besonders der Truppenbewegung, ein wichtiges Regierungsbedürfnis. Daher die Anlage von Kunststraßen und von sehr vollkommenen Post-Einrichtungen. Welche Zeit erforderlich gewesen ist, um die peruanischen Kunststraßen zu schaffen, ist schwer zu entscheiden. Die großen Werke im nördlichen Teile

des Inka-Reichs, auf dem Hochlande von Quito, müssen allerdings in weniger als 30 oder 35 Jahren vollendet worden sein; in der kurzen Epoche, welche zwischen die Besiegung des Herrschers von Quito und den Tod des Inka Huayna Capac fällt; während über das Alter der südlichen, eigentlich peruanischen Kunststraßen ein tiefes Dunkel herrscht.

Man setzt gewöhnlich die geheimnisvolle Erscheinung von Manco Capac 400 Jahre vor der Landung von Francisco Pizarro auf der Insel Puná (1532), also gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts, fast 200 Jahre vor der Gründung der Stadt Mexico (Tenochtitlan); einige spanische Schriftsteller zählen statt 400 gar 500 bis 550 Jahre. Aber die Reichsgeschichte von Peru kennt nur 13 regierende Fürsten aus der Inka-Dynastie, welche nicht eine lange Periode von 400 oder 550 Jahren ausfüllen können. Quetzalcoatl, Botschica und Manco Capac sind die drei mythischen Gestalten, an welche sich die Anfänge der Kultur unter den Azteken, Muyscas (eigentlicher Chibchas) und Peruanern knüpfen. Quetzalcoatl, bärtig, schwarz gekleidet, Großpriester von Tula, später ein Büßender auf einem Berge bei Tlaxapuchicakco, kommt von der Küste von Panuco, also von der östlichen Küste von Anahuac, auf das mexikanische Hochland. Botschica, oder vielmehr der bärtige, lang gekleidete Gottesbote Nemterequeteba (ein Buddha der Muyscas), gelangt aus den Grassteppen östlich von der Andeskette auf die Hochebene von Bogota. Vor Manco Capac herrschte schon Kultur an dem malerischen Gestade des Sees von Titicaca. Die feste Burg von Cuzco auf dem Hügel Sacsahuaman war den älteren Gebäuden von Tiahuanaco nachgebildet. Ebenso ahmten die Azteken den Pyramidenbau der Tolteken, diese den der Olmeken (Hulmeken) nach; und allmählich aufsteigend, gelangt man auf historischen Boden in Mexiko bis in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Die toltekische Treppen-Pyramide von Cholula soll nach Siguenza die Form der hulmekischen Treppen-Pyramide von Teotihuacan wiederholen. So dringt man durch jede Zivilisationsschicht immer in eine frühere ein; und da das Bewußtsein der Völker in beiden Kontinenten ungleichmäßig erwacht ist, liegt das phantastische Reich der Mythen bei jeglichem Volke immer unmittelbar vor dem historischen Wissen.

Trotz der großen Bewunderung, welche die ersten Conquistadores den Kunststraßen und Wasserleitungen der Peruaner gezollt haben, sind die einen und die anderen nicht bloß nicht unterhalten, sondern mutwillig zerstört worden; schneller noch, Unfruchtbarkeit durch Wassermangel erzeugend, in dem Littoral, um schön behauene Steine zu neuem Bauen anzuwenden, als auf dem Rücken der Andeskette, oder in den tiefen spaltartigen Gebirgstälern, von welchen diese Kette durchschnitten wird.

(aus Alexander von Humboldt: „Südamerikanische Reise")

GUSTAV FABER

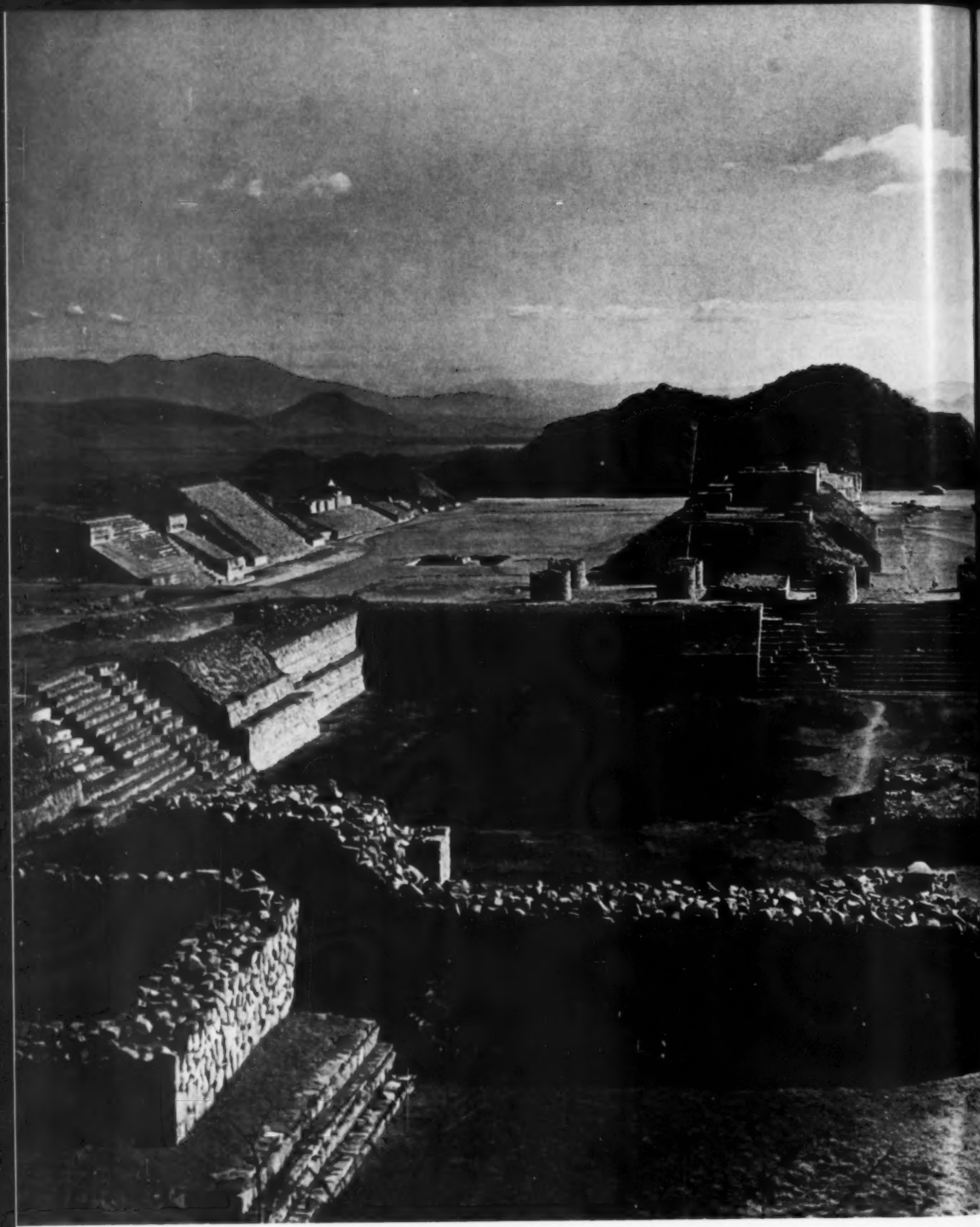
KOLONIALES BAROCK

Während die altamerikanischen Kulturen der Inka, Maya und Azteken immer neue Deutungen erfahren, ist die Leistung, die sich nach dem Eindringen Europas in der Neuen Welt vollzog, nämlich das koloniale Barock, weitgehend unbekannt. Dem geschähe recht, wenn es sich bei der künstlerischen Verwirklichung des barocken Lebensgefühls im Raum zwischen Rio Grande del Norte und Rio Uruguay, also im Amerika der Tropen, um nichts weiter handelte als um eine bloße Verpflanzung, ohne nennenswerte Änderung des Inhalts und der formellen Äußerungen. Doch Barock, der weltgültigste der Stile, hat in Amerika sein eigenes Gesicht, und er bewahrte es, als in Europa längst der Klassizismus herrschte. Wie sich dieser Stil des europäischen Absolutismus in einem bislängst geschichtslosen oder andersgeschichtlichen Raum ansiedelte, dessen exotische Gegebenheiten annahm, verarbeitete und sich in mancher Hinsicht als geläutertes Barock darstellte, das ist unerkennbar tropische Manifestation, die uns bei der persönlichen Begegnung ungemein fesselt und mitunter bestürzt.

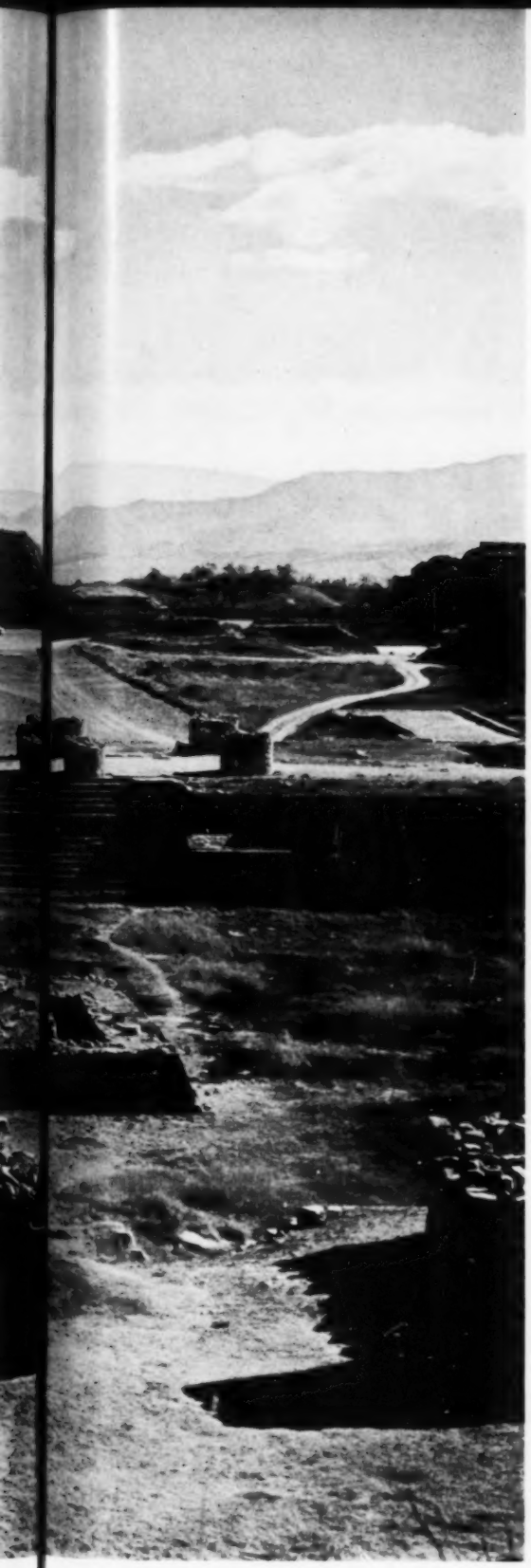
Zunächst die historischen Vorgänge. Die Eroberung Amerikas fiel in ein Zeitalter kriegerischer Gesinnung, in dem selbst das Christliche, gehärtet in den Kämpfen von Reformation und Gegenreformation, militante Stellung bezog. Die Renaissance war soeben am Verklingen. Die führenden Gestalten der amerikanischen Entdeckungsgeschichte, Cortez, Pizarro, Cabral, sowie die ihnen nacheifernden kleineren Konquistadoren und Bandeiranten dürfen noch als echte Condottieri gelten. Ihnen folgte auf den Fuß die Mission, doch nicht die Mission der Nächstenliebe (Las Casas, der Indianerapostel, bildete eine Ausnahme), sondern des Schwertes, von fast islamischem Impetus. Sie versuchte sich mit der Schlagkraft einer aufbruchbewußten Epoche festzusetzen, durchzusetzen. Als sichtbares Zeichen ihrer neubegründeten Macht erstellte sie Kirchen, Klöster, Kapellen, in einer überquellenden Fülle, die fast an das Expansive tropischer Vegetation erinnert. Beinahe erscheint es als Gesetz, daß der erste größere Einsatz der kirchlichen Architektur in Tropisch-Amerika (in der Frühzeit hatte man sich vorwiegend mit Holzkirchen begnügt) mit dem Beginn der Barockkultur zusammenfiel; denn kein Stil wohl ist den Tropen gemäßer. Auch sie sind barock, also kraus, auch in ihnen lebt die Lust an der Arabeske, und nirgendwo sieht sich der Mensch so gedrängt, Chaos zu bändigen, dem Krausen Struktur zu geben wie in der Nachbarschaft des Dschungels.

Die Vehemenz, mit der das Katholisch-Barocke in das Neuland Amerikas eindrang, kommt am sichtbarsten in der portugiesischen Kirchenverfrachtung zum Ausdruck. Die ersten Gotteshäuser, die mehr waren als koloniale Improvisation, gelangten aus den Werkstätten von Porto und Lissabon auf den damaligen Karavellen, kaum tragfähiger als heutige Fischdampfer, über den Atlantik, in halb- bis ganzjähriger Überfahrt. Jeder Stein war behauen und numeriert. Am Gestade des Vizekönigreichs Brasilien wurden die Kirchen anhand der Markierung dann sinngemäß errichtet. Die Igreja da Nossa Senhora de Conceiçao da Praia, der älteste Sakralbau Bahias, dicht neben dem Elevador, der Ober- und Unterstadt verbindet, verdankt ihre Existenz diesem steinernen Import. Am Mauerwerk des Jesuitenklosters Sao Miguel das Missoes in Brasiliens Südstaat Rio Grande do Sul sind sogar heute noch die eingeritzten Ziffern der Numerierung abzulesen. Doch nicht genug damit. Man brach in Portugal auch ganze Kirchen ab, um sie in Südamerika in gleicher Form wieder aufzubauen. Da der Frachtraum der Übersee-Transporter nur

„Kariatyden" aus dem Schutt der sog. Quetzalcóatl-Pyramide von Tula. Toltekische Periode. 9.—10. Jahrh. n. Chr.
Foto: Ursula Bernath



Gesamtansicht der Ruinen von Monte Alban (Oaxaca). 1000 n. Chr. Mixtekische Kultur
Foto: Ursula Bernath



Chichén Itzá (Yucatán): „El Castillo", Hauptpyramide, Toltekischer Tempel um 1100 n. Chr. in der aus unbekannten Gründen verlassenen Mayastadt
Foto: Horst Hartung

Chichén
Foto: H

ichén Itzá
l Caracol",

Chichén Itzá (Yucatán): Mauerrest
Foto: Hans Hartung

ichén Itzá (Yucatán):
l Caracol", das alte Observatorium der Mayas

Uxmal (Yucatán): Die Bautengruppe „Los palomares"

nque: De „Tempel der Inschriften"

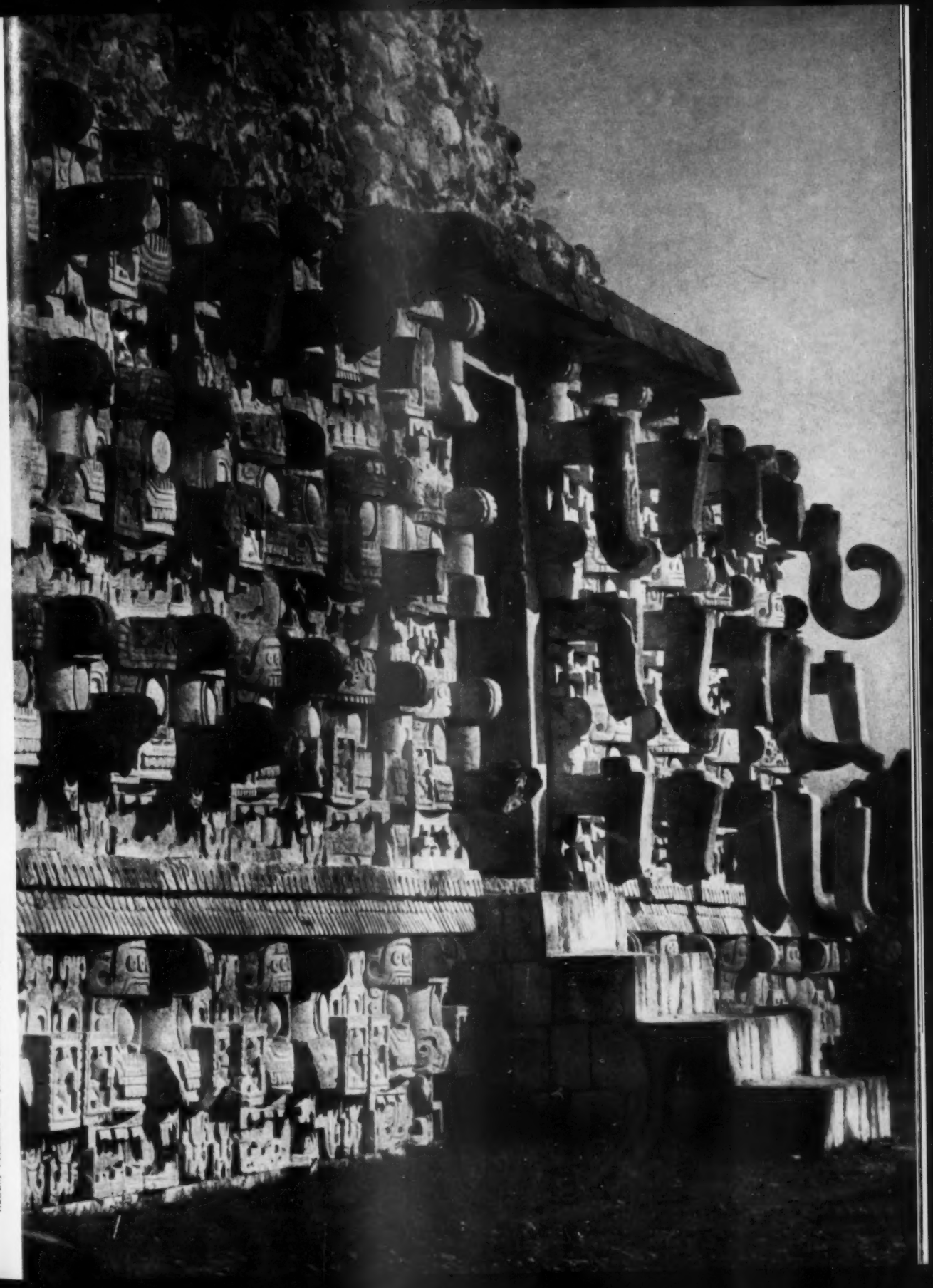
El Tajin (Veracruz): Der „Palast", ein Meisterwerk der totonakischen Kultur. Interessant ist das Mäanderband, das verschiedene mexikanische Stämme unabhängig von der hellenischen Kunst entwickelt haben.

El Tajin (Veracruz): Die „Nischenpyramide". Totonakische Kultur. Etwa 12. Jahrh. n. Chr.

Ausschnitte der „Schlangenmauer" (Coatepantli) vor der Quetzalcoatl-Pyramide von Tula. Der skulpierte Fries zeigt Schlangen, Skelette verschlingend.
Foto: Ursula Bernath

Teotihuacán, Zentral-Mexiko: Embleme der Götter des Regens und des Winters am Quetzalcóatl-Tempel. Um 1100 n. Chr.

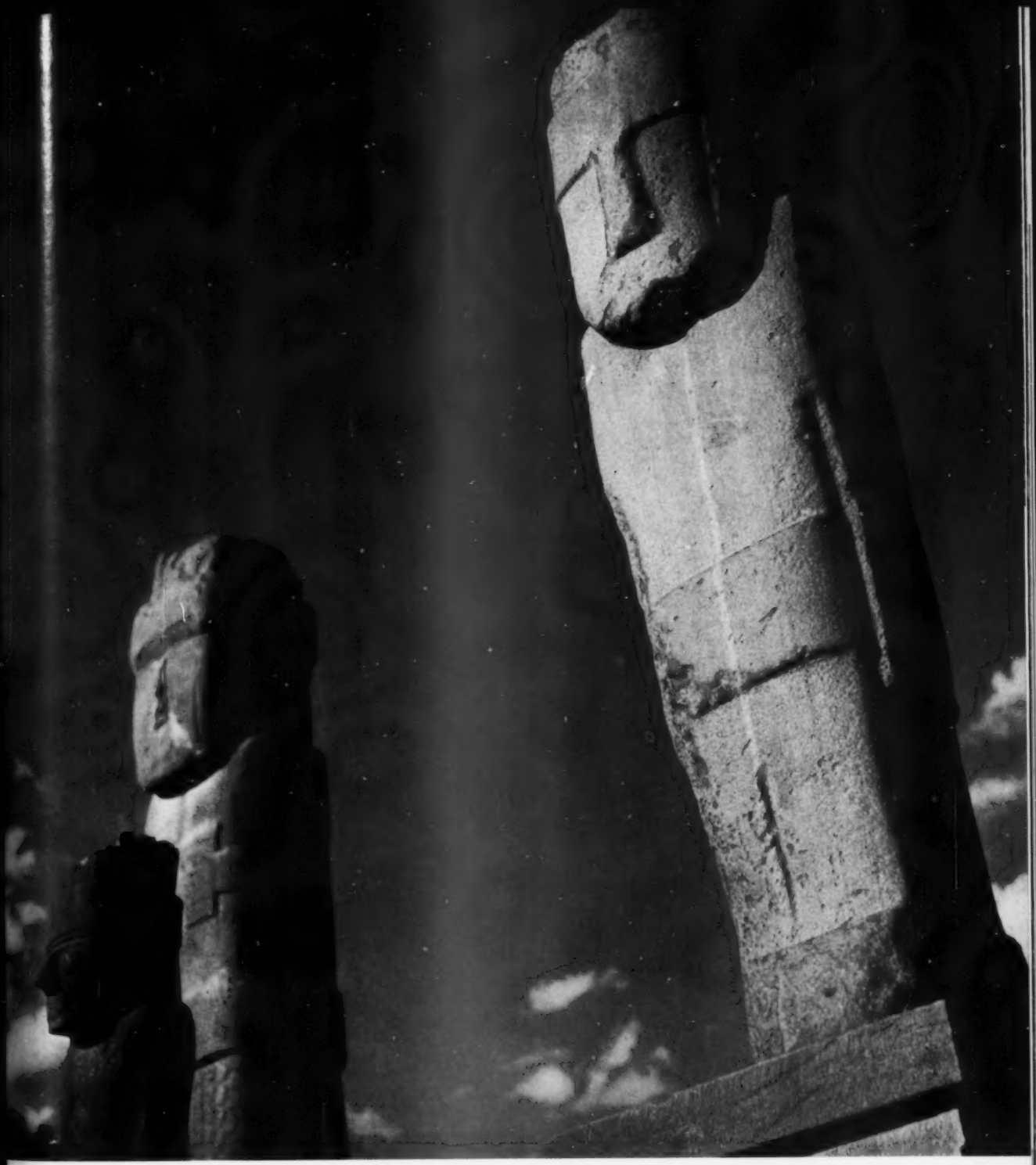
Kabah, Yucatán: Das „Haus der Masken", Maya-Barock



Kabah, Yucatán: Das „Haus der Masken", Maya-Barock

Tonfigur olmekischen Stils aus Tlatilco. Frühperiode. 1. Jahrtausend v. Chr.
Foto: Ursula Bernath

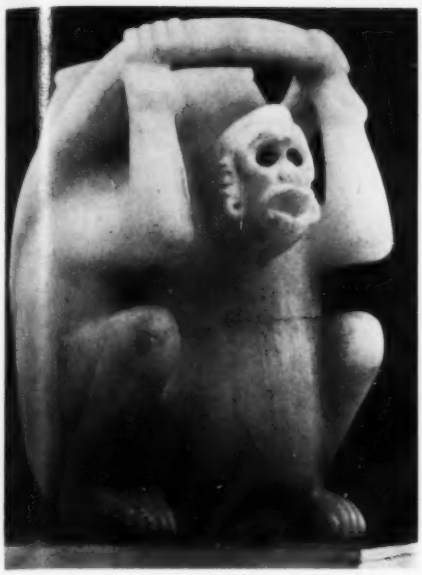
Detail der Pyramide von Tenayuca (Staat Mexiko). Totenköpfe zwischen den Steinen
Foto: Marianne Goeritz



Die Monolithen von Tiawuanacu, aufgestellt vor dem Stadion in La Paz
Foto: Thorlichen

Coatlicue, die Göttin der Erde. Aztekisch

Alabast



Alabastergefäß in Form eines Affen. Golf-Küste

Tonplastik eines Hundes in Gefäßform. Westkultur (Colima)
Foto: Ursula Bernath

Aztekisches Gefäß
in Form eines Affen

Mosaikverzierte Steinmaske aus dem Grab eines Maya-Fürsten, die das Gesicht des Toten bedeckte. Die Mosaikoberfläche aus Jade- und Türkisplättchen
Foto: DAI-Bildarchiv

Mosaikverzierter menschlicher Schädel, wahrscheinlich den Gott Tezeatliposa darstellend
Foto: Keystone.

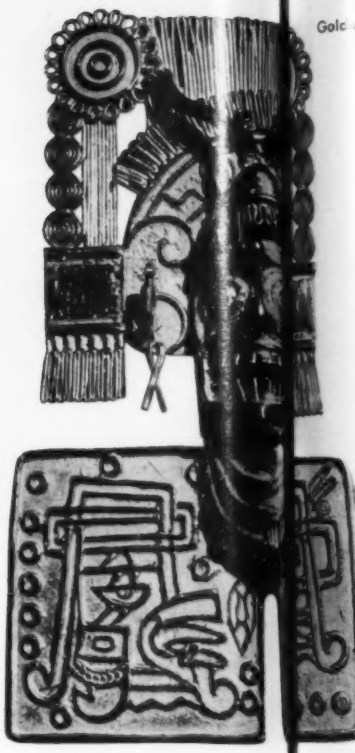
Gefäß in Form eines bemalten Schädels. Aztekisch

Weibliche Tonfigur aus rostbraun poliertem Ton mit Resten weißer und gelber Bemalung. Westkultur
Foto: Ursula Bernath

Totonakische Sitzfigur aus Ton
Foto: Ursula Bernath

Zwei bemalte Tonfiguren (Mann und Frau). Westmexikanische Kultur (Nayarit)
Foto: Marianne Goeritz

Schildkröte, Darstellung des Regengottes.
Tal von Mexiko

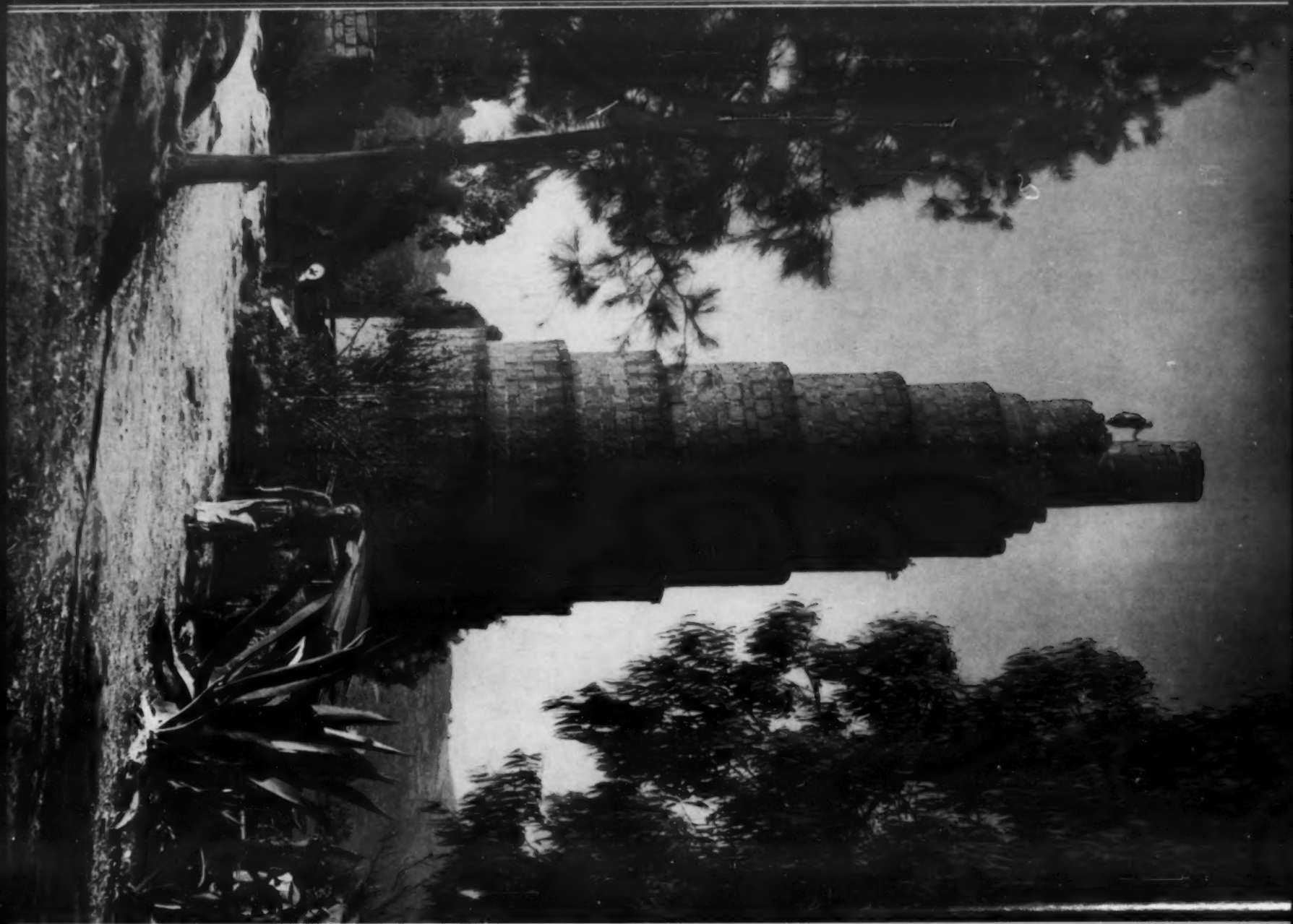


Golc

Der Feuergott Xiuhtecutli. Aztekisch

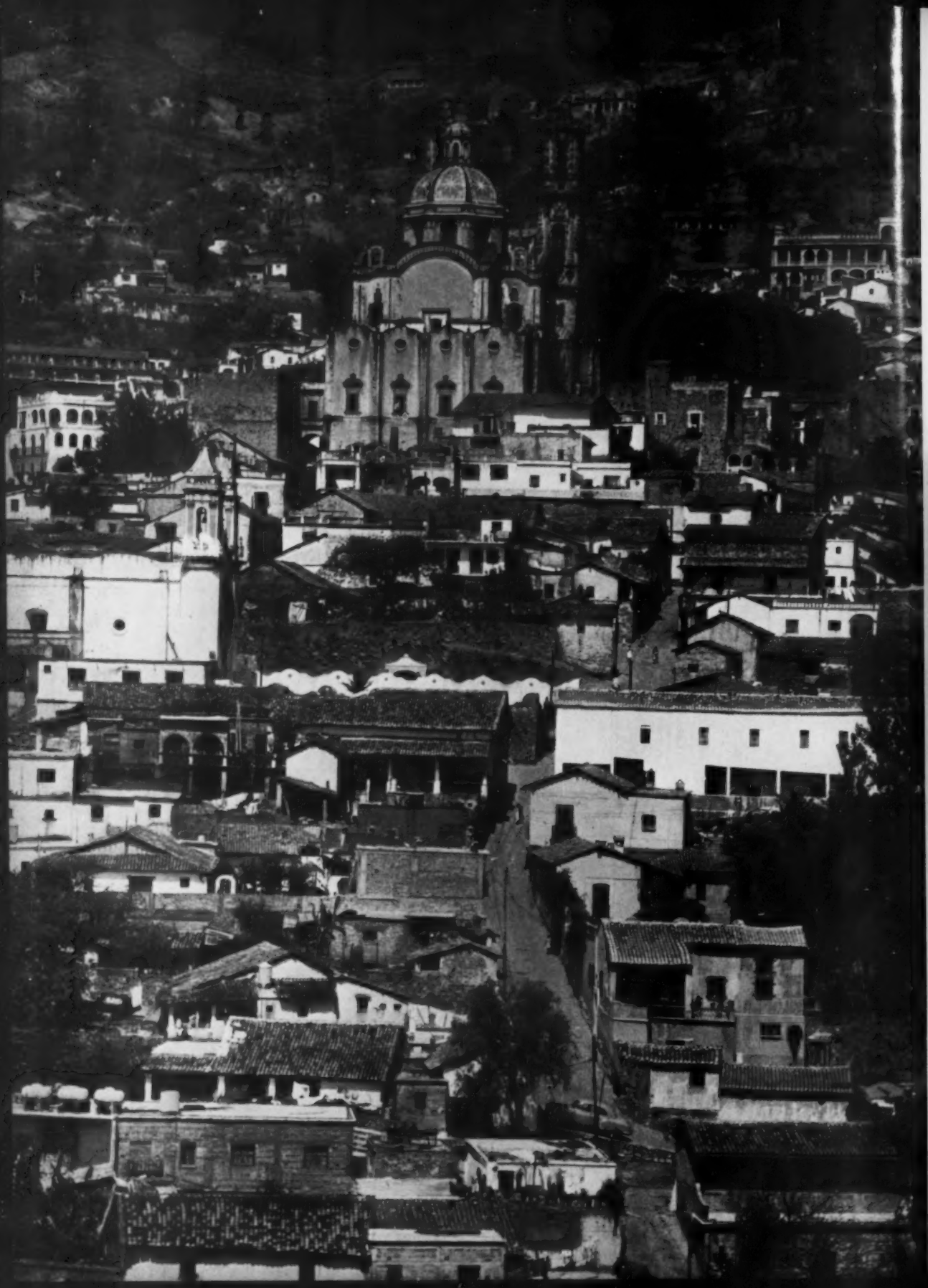
Goldmaske des Totengottes Mictlantecuhtli aus dem Grab Nrief in Monte Albán

Tonfigur der Quimbaya-Kultur, Kolumbien
Foto: Susanna Schapowalow



Alter spanischer Wachtturm bei Los Remedios, 16. Jahrh., wahrscheinlich maurischen Ursprungs

Alter spanischer Wachtturm bei Los Remedior, 16. Jahrh., wahrscheinlich maurischen Ursprungs



Blick auf die Silberstadt Taxco, eine typische Schöpfung des mexikanischen Spätbarock

Kirche in

Taxco: Türme der Kathedrale

Kirche in Tlaxcala

Blick auf die Silberstadt Taxco, eine typische Schöpfung des mexikanischen Spätbarock

Portal der Kirche Santa Monica, Guadalajara

Links oben:
Holzgeschnitzte Decke in der Kirche Santo Domingo Oaxaca

Rechts oben:
Wallfahrtskirche in Ocotlan, Tlaxcala

Ornamente der Kirche Santa Monica in Guadalajara, Nordmexiko, 17. Jahrhundert

Fassade der Kathedrale von Zacatecas, Nordmexiko, 17. Jahrh. begonnen

Fassade der Kathedrale von Zacatecas, Nordmexiko, 17. Jahrh. begonnen

Elfenbein-Madonna des 16. Jahrhunderts

auf der Rückfahrt mit Waren belegt war, mußte jeder Segler sich der Krone gegenüber verpflichten, auf der Hinfahrt jeweils einige Blöcke für den kolonialen Kirchenbau zu laden.

Auch im spanischen Amerika, zumal in Mexiko und in Neu-Granada, das die nördlichen Andenstaaten umfaßte, konnte die Mission und damit das kirchliche Barock nicht rasch genug Fuß fassen. Die Architekten der Jesuiten, Salesianer und Franziskaner setzten ihre barocken Bauten einfach aufs monumentale Gemäuer halbzerstörter Indianertempel — eine bauliche und religiöse Synthese, wie wir sie auch allenthalben am Mittelmeer beobachten können, wo Christliches auf Heidnisches stieß. Natürlich waren für die Erbauer der Kathedrale von Mexiko City, die sich auf aztekischen Grundmauern erhebt, oder für die Kirchenbaumeister von Cuzco und Cajamarca in Peru, die beschwingtes Barock auf wuchtige Inkaquader okulierten, auch Ersparnisgründe maßgebend, denn Material und Arbeitskraft waren rar angesichts der hektisch überstürzten Durchdringung des nahezu leeren Raums. Und dennoch bleibt die religiöse Absicht augenfällig: die Sonnengötzen der alten Kulte dem neuen Christengott zu unterwerfen. Die architektonische Verquickung ist dabei durchweg geglückt, denn kaum ein Stil weiß sich so anzupassen wie das Barock, dessen Schmuckformen ja barocker Struktur nicht unbedingt bedürfen. Die Hast des Bauens freilich, die der Hast des Einbruchs der alten in die neue Welt entsprach, zeigt sich heute am Zustand des Materials: die barocken Fassaden splittern ab, während die Indiomauern stehen.

Indes, die frühesten Zeugnisse des Barock im tropischen Amerika, etwa die Kathedralen in Quito und Morelia (Mexiko), ermangeln noch des eigenen Gepräges. Sie sind iberisch. Man kopierte getreu die Vorbilder des Mutterlandes oder man hielt sich zumindest eng an die überkommenen Bauprinzipien, zumal die ersten Baumeister meist am Tajo ihr Handwerk erlernt hatten. Fast wie ein Zweig der üppigen Tropennatur breiteten sich stetig über die Küstengürtel Westindiens und ins Innere Südamerikas bis nach Missiones und Paraguay die bizarren Formen des iberischen Barock: weißglänzende Wallfahrtskirchen, ausladende Brunnenanlagen mit wasserspeienden Köpfen, wappengekrönte Portale, Terrassen mit doppelläufigen Treppen und theatralische Heiligenfiguren. Das spanisch-portugiesische Pathos der irdischen Dokumentation des Jenseitigen ist diesen Kunstäußerungen zueigen. Das Dekor der Fassaden bleibt konventionell: gedrehte Säulen, bauchige Apsiden, rampenartige Voluten, Engel und Engelsputten, Schnüre mit Troddeln, Ornamente mit Weintrauben und Akanthusblättern. Aber während der Reichtum des barocken Portugal (portugiesisch ist auch die Stilbezeichnung) in den Tropen meist zu einer statischen Ruhe erstarrte, zu einer fast nüchternen Großflächigkeit, vergleichbar der Großräumigkeit Brasiliens, gab sich das barocke Spanien jenseits des Atlantik noch bewegter, noch skurriler, noch gebärdenreicher. Ausschließlich iberischen Charakter behielt das Barock in der Folgezeit nur dort, wo die eigentlichen Elemente der Tropen, Dschungel und Indio, zurücktreten, vor allem im Tiefland zwischen Anden und Pazifik. Lima entbehrt fast ganz der Zeugnisse tropisch gewandelten Bauens. Im Hochland hingegen, im Altiplano, wo Quitchua und Aymora ihren Hirtenflöten die Trauer um ihr verlorenes Reich anvertrauen, am Rand der brasilianischen Wälderwüsten, wo das Gespenstige den Menschen anfällt, oder in den lichten Tälern Mexikos, wo heute noch die alten Götter hausen, entwickelte sich ein transponierter, ganz eigener Stil, den man in Lateinamerika gemeinhin Kolonial- oder Jesuitenstil nennt. Die Andenvölker sagen Kreolismus dazu, die Mexikaner gebrauchen die spanische Stilbezeichnung Churriguerismus. Wir können ihn als tropisches Barock bezeichnen. Doch worin bestehen seine Merkmale? Wie grenzt es sich ab gegenüber dem Barock der alten Welt? Und bleibt es sich in allen Tropenzonen gleich?

Zunächst bedingte der andersgeartete Werkstoff einen Wandel. Der leichte Vulkanstein Mexikos, Tezontle genannt, gibt den Kirchen dunkelviolette Glut. Die mexikanische Cantera verde, namentlich angewandt an der prächtigen Fassade der Kathedrale von Oaxaca, erzielt sogar wechselnde Farben: jadegrün am Morgen, silbergrün am Tag, weiß im tropischen Mondlicht. Die perlschimmernde Chiluca finden wir an Fenstern und Portalen. Brasilien bot als wesentliches Baumaterial Lehm und Holz. Die Beschränkung auf dieses einfachste Mittel führte mit zu jener wohltuenden Mäßigkeit der oft überladenen Kirchenfronten von Coimbra und Lissabon, desgleichen zu einer urwüchsigen, bodenständigen Kraft, die die importierten Bauformen organisch in die tropische Landschaft einfügte. Hinzu kam der im Staate Minas Gerais beheimatete Seifenstein (Pedra de sabao), ein poröses, mit dem Messer beschnitzbares Material von eigentümlichem Grauton, das den Skulpturen weiche Konturen und zugleich etwas Intimes gibt. Bildhauer griffen außerdem zum schweren, nahezu schwarzen Jacarandáholz, das dem Barocken ein kompakteres Gefüge leiht und die musikalisch beschwingte Geste zugunsten naiver Glaubensinbrunst zurückdrängt. Das aber gerade entspricht dem Kreolischen. Auch Gold stand dem tropischen Barock im Überfluß zur Verfügung: Was vom Goldschatz Atahualpas, des letzten Inkaherrschers, was aus den Bergwerken von Sabará und Mariana, aus den Goldwäschereien des Rio Doce und des Itabira nicht für den Madrider und Lissaboner Hof bestimmt war, verblieb, zu subtilen Formen verarbeitet, als Zeichen der souveränen Macht der Kirche, in den Gotteshäusern Iberoamerikas. Das Innere zielte auf Pomp, weniger auf den reinen Raum. Man spricht von „goldenem Dschungel"; was die Kirchen von Ocotlan und Salamanca in Mexiko enthalten, entspricht der Prachtentfaltung morgenländischer Kirchen. In Quito scheint die Kapelle Cantuna von der Hand des Goldschmieds, nicht des Architekten zu stammen. Die Überlieferung vermeldet, daß ein Indio auf dem Sterbebett nach Empfang der Taufe das Geheimnis eines versteckten Inkaschatzes preisgegeben habe, mit der Bedingung, diese goldene Kapelle zu errichten.

Die Eigenart des tropischen Barock liegt ferner im Ornamentalen. Der Dschungel Südamerikas, an Üppigkeit kaum von Tropenwäldern anderswo übertroffen, drang mit seiner Flora und Fauna in die Stukkatur der Portal- und Fensterverzierungen, der Balkone und Kapitelle, der Säulen und Pilaster sowie in die fein ziselierte Dekoration der Innenräume. An der Ostküste finden wir zumal die Palme, die Ananas, die Feige, Schlange, Papagei und Kolibri. In den Anden Maiskolben, Kaktus, die alte Inkablume „Flor de Cantuna", Puma, Tukano und Chinchilla. Weitere vegetabile Motive sind: Chirimoyafrüchte, Cantú- und Cardónblüten, Bananen, Kokosnüsse, Kakao. Die gleichen Tier- und Pflanzenmotive, die ehedem die Keramiken und Gobelins der vorkolumbischen Chavin- und Moxica-Kulturen geziert hatten, erschienen nun auf den Flachreliefs des peruanischen und bolivianischen Barock. Im Gegensatz zur brasilianischen Sparsamkeit an Schmuck (das urwaldähnliche Chaos der Prunkfassade von Ordem Terceira de Sao Francisco in Bahia widerspricht der Regel) überschüttete, überschäumte das mexikanische und das Andenbarock die Kirchen mit üppigstem Dekor von oft spukhafter Phantastik, man denke nur an die Kathedralen von Taxco und Zacatecas in Mexiko, an die Kirche San Domingo in Cristobal Las Casas in Guatemala sowie an die Kirchen San Lorenzo de Potos und Yanaguara in Peru.

Und hier macht sich das fremdartige, exotische Blut gestaltend bemerkbar. Denn bald sind nicht mehr aus Europa bestellte Künstler am Werk, sondern Einheimische, Indios, oder doch zumindest Mestizen. Sie schmuggeln die alten Dämonen in den Zierat. In der Kirche Santa Maria Tonanzintla in Puebla geistert

die aztekische Erntegöttin. Sonne und Mond, alte magische Symbole der Azteken, schmücken die Friese der Kirche von Tepozotlan. Selbst Mexikos gefiederte Schlange ersteht wieder auf. Der Balthasar der Anbetungsgruppe in Rosario zu Bahia ist ein Indio mit Federschmuck; statt der Kamele führen die Könige Lamas mit. Es entsteht die sogenannte „Arquitectura fusion hispano-indigena". In Brasilien finden wir als Baumeister vorwiegend Mulatten, die Enkel der dem Kongobusch entrissenen Negersklaven. An erster Stelle ist Aleijadinho aus Villa Rica (dem heutigen Ouro Preto) zu nennen. (Vgl. KW 1/XI). Man hat den Minenser, ohne die Absicht einer Wertung, den südamerikanischen Michelangelo genannt, da er ein ähnliches schöpferisches Phänomen darstellte: er war häßlich und verkrüppelt (Aleijadinho heißt „Krüppelchen"), ein „gefesselter Sklave" wie der Meister Buonarotti; eine schleichende Krankheit, wahrscheinlich die Lepra, fraß ihm die Hände ab. Er betätigte sich zugleich als Architekt und als Plastiker. Die Zeit, in der er lebte, war aufrührerisch und zukunftsträchtig, nicht unähnlich dem Cinquecento. Auch Aleijadinho, der ebenfalls ein überbiblisches Alter erreichte (er starb 1814 vierundachtzigjährig), benutzte nebenbei das Wort zu seiner künstlerischen Aussage, das Sonett. Er erfreute sich wie Michelangelo der Gunst eines Hofes, nämlich des königlichen Gouverneurs; er war umgeben von Dichtern (Gonzaga) und schönen Frauen. Der Autodidakt hat nicht die glanzvollsten, aber doch die selbständigsten, ausgewogensten Barockwerke des tropischen Südamerika geschaffen: die Gotteshäuser Sao Francisco und Carmo in Ouro Preto, Sao Francisco in Sao Joao d'el Rei und die grandiose Wallfahrtskirche Sao Bom Jesus do Matosinho zu Congonhas de Campo mit ihren wie Tempel am Berghang angeordneten Stationen und der kühn entworfenen Treppenanlage, belebt durch Propheten aus Seifenstein in gebändigter Ekstase.

Man denke: der brasilianische Michelangelo kannte weder die Grundformen der italienischen Renaissance (deren Maß ihm doch unbewußt zu eigen war), noch die gotischen Bilder (seine Skulpturen sind von spätgotischer Inbrunst). Das Barock, das bei ihm nie gekünstelt, immer gewachsen erscheint, war ihm allein in der portugiesischen Abwandlung überliefert. Er genoß lediglich geringe Unterweisungen durch seinen Vater. Dieser, Lisboa mit Namen, hatte einst in Portugal Kirchen errichtet, ehe eine Negersklavin ihm diesen verwachsenen Sohn schenkte. Mitten im rastlosen Schaffen ereilte Aleijadinho das tragische Geschick, daß er seine Hände nicht mehr gebrauchen konnte. Ein Ateliersklave fertigte ihm notdürftige Prothesen aus Eisenstäben, mit denen er, beschwerlich genug, Hammer, Meißel und Stichel weiter bediente. In seiner letzten Stunde ließ er sich auf einer Bahre vor den goldüberzogenen Altar seiner Kirche Carmo tragen; dort, im Anblick seines Werkes, hat er die Augen geschlossen.

Neben Aleijadinho wirkt der in Rio de Janeiro tätige Mulatte Maestro Valentim wie ein Kleinmeister, fast rokokohaft. Seine koketten Gartentore, Chafarize (turm- oder pyramidenförmige Brunnen, mit gerillten Halbsäulen geziert), Silberampeln sind noch heute der barocke Schmuck der Metropole unterm Zuckerhut. Das Indianische und Negride im tropischen Barock kommt auch in der Physiognomik der Heiligenfiguren zum Ausdruck, die unbekümmert dem iberoamerikanischen Volkstum entnommen sind. Modell für die Maria der Wallfahrtskirche in Copacabana am Titicacasee war eine Indianerin, für den hl. Benedikt in N. S. do Rosario in Bahia ein Neger, für den hl. Georg im Museo do Ouro in Sabará ein Mulatte. Der Christus von Santa Cruz in Mexiko trägt aztekische Züge.

Aztekisch, mixtekisch, toltekisch ist auch die krause Behandlung der Fassaden in Mexiko, manchmal an der Grenze des Erträglichen, weil gar zu molluskenhaft, zuckergußartig. Mitunter aber trotz der Fülle von klarer, schöner Struktur, wozu die den Baumeistern Balbas und Rodriguez zugesprochene „churriguereske Säule" beitrug. Sie ist eigenständig barock-mexikanisch und findet sich vielerorts (Jesuitenkolleg zu Tepozotlan, St. Rosa zu Queretaro, St. Augustin zu Salamanca): auf dem Sockel türmt sich eine langgestreckte, umgestülpte Pyramide, darüber ein Würfel und das Kapitell. Fein ziselierte Ornamente umkleiden die Grundform und verstecken sie fast. Daneben liebt Mexikos Churriguerismus die bemalte, glasierte Kachel, vor allem die Blaukachel, Azulejo genannt. Sie ist ein Weltwanderer, denn sie überzieht seit Jahrhunderten die Moscheen Bagdads, dort allerdings in der grünen Farbe des Propheten. Die Sarazenen brachten sie auf die iberische Halbinsel, Spanier und Portugiesen von dort nach Mexiko und Brasilien. Die Kirche San Francisco Acatepec in Puebla prunkt mit dem mehrfarbigen Talaveraziegel. Fassade und Türme der Kirche N. S. da Lapa in Rio de Janeiro sind bis zum Dachgesims mit Azulejos (im Portugiesischen: Azuleijos) bepflastert. Im Gegensatz zum Islam, der figürliche Darstellungen vermied, liebt das tropische Barock anspruchsvolle Szenen im Großformat, von barockem Gerank umwunden. Die Kachel ist hier mehr als Attribut; sie wirkt stilbeherrschend.

Der seltsame Reiz dieses bereicherten oder gemäßigten, auf jeden Fall verwandelten Barock wird nun noch erregend gesteigert durch die exotische Landschaft. Die Lichtfülle des tropischen Tages erhöht das makellose Weiß der gekalkten Wände oder deren leuchtende Farbigkeit (meist ocker und gelb), die den attraktiven, plakathaften Farbenzauber der üppigen Natur gemäßigt kontrapunktiert. Das Dekor ist dabei nicht nur ethnologisch, sondern auch landschaftlich bestimmt, denn meist nur im vegetationsärmeren Hochland haben wir jene bizarre Ornamentik, die ganze Gebäude engmaschig wie mit steinernen Spitzen überzieht, in die Interieurs hineinwuchert, als seien sie indische Tempel, und Säulen zu Stalaktiten oder Pagoden umgewandelt. Im Banne des Dschungels, also vorwiegend in Brasilien, dominiert hingegen der schmucklose Bau. Manchmal sind Kirchen hier Festungen gleich, trutzburgenhaft ummauert, mit massiven Helmen, von Zinnen umwehrt; und hin und wieder waren sie auch Festungen, in der Abwehr gegen den Dschungel. Neben dem Militanten das Rustikale: viele dieser Gotteshäuser in Urwaldnähe sind ländlich; der Giebelausschwung mit dem kirchlichen Emblem deutet barocke Prachtentfaltung gerade nur an. Oft ist die Vorderfront noch fachwerkähnlich mit Balken gegliedert und der Tropensonne wegen mit einem Vorbau versehen, auf dem schwer das Hohlziegeldach ruht. Die Fassade allein weist barocke und kirchliche Akzente auf; das Schiff wirkt sachlich und profan. Die Türme fehlen oft ganz, und wo sie der Front angegliedert sind (ursprünglich standen sie wie Campanile getrennt), da wirken sie schwer und gedrungen. Anders beim ländlichen Barock Perus, Boliviens und Mexikos: hier besteht die Stirnseite (von einer Fassade ist kaum die Rede) oft nur aus einem Maueraufbau, in dessen Rundbögen, übereinander angeordnet, offen die Glocken schwingen (Cuzco, Vera Cruz). Beglückendes Erlebnis: wenn wir im scheinbar welt- und zeitlosen Andenmassiv oder am Ufer eines entlegenen Urwaldstromes plötzlich überrascht vor einem dieser schlichten und doch genial ausgewogenen Barockbauwerke stehen. Sie atmen den Geist dieser Landschaft und auch der seelischen Landschaft. Mitunter sind sie nicht frei von düsterer Melancholie; bei der Himmelsglut mancher Tropenabende beschwören sie die asketische Ekstase El Grecos; mehr Karfreitags- als Osterstimmung ist um sie.

Gewandeltes Barock, aber doch Barock. Neben dem Andersartigen das Verbindende. Aus europäischer Sicht nehmen wir das Erbe wahr und die Gemeinsamkeit menschheitlicher Ideen, den im Wandel der Kulturen unverlierbaren, sich stets reinigenden oder verjüngenden Geist. Wenn wir heute über den Verlust zahlreicher barocker Denkmäler in der alten Welt trauern, so bietet die Begegnung mit Tasco, Puebla, Cajamarca, La Paz und

Bahia ein freudvolles Wiederfinden. Von Dresden nach Ouro Preto ist es nicht allzu weit. Und nicht nur als Dokument des Vergangenen, auch fortzeugend in Gegenwart und Zukunft ist tropisches Barock lebendig. Mit der gleichen Vitalität, der gleichen Unruhe, mit der es in merkwürdig gelungener Symbiose das Wachstum der „geköpften" indianischen Kulturen fortsetzte oder deren Formsymbolik einbezog, dringt es in die Moderne ein. Vielleicht, weil Tropisches ja ohnehin barock ist, ohne das Barocke nicht auskommt. Die neuzeitliche Universität von Mexiko City bedient sich wiederum des Talaveraziegels, der ganze Mauerfronten mit farbigen Mosaiken belegt, diesmal mit modern stilisierten Allegorien aus der aztekischen Folklore. Auch in Brasilien hat sich die Kachel, dieser Bote aus dem fernen Orient, übers Barock in die Baukunst von heute eingeschlichen: reizvolle Dschungelmuster, nunmehr zur Chiffre abstrahiert, schmücken das Erdgeschoß von Oscar Niemeyers Gesundheitsministerium in Rio sowie zahlreiche andere Hochhäuser im modernen Bienenwabenstil. Filigranhaft aufgelockerte Wände, Einbeziehung des kolonialen Hohlziegels, barockes Spiel mit der Farbe sind weitere Reminiszenzen an den Jesuitenstil. Was aber vor allem, geboren aus der Seele des Barock, die neue Baukunst auszeichnet: die in unerschöpflichen Spielarten variierte Kurve, die nicht nur Kirchenmauern und Pergolas, sondern selbst Hochhausmauern aus Glasdrahtquadraten barocken Schwung gibt.

Überschätzung des Barock? In den Tropen gilt dieses harte Urteil der Moderne weniger als bei uns; denn selten wurde dort der Stil nur artistisch gehandhabt. Meist war echtes Gefühl, urtümlicher Instinkt, tellurische Kraft am Werk, aus Rasse, Landschaft und einer naiven und starken Gläubigkeit geboren. Ein neuer Geist bemächtigte sich der importierten Formen, löste sie aus ihrer Erstarrung und schuf ihnen ihre tropische Legitimation. Als das Barock in Europa längst verdorrt war, grünte es in den Tropen noch immer. Und wenn wir heute vor einer der farbenschillernden Kuppeln Mexikos oder einer der zwiebelhaft bizarren Giebel Brasiliens stehen, erleben wir Barock von innen durchglüht, jenseits des bloß Spielerischen, ein Barock, von dem der mexikanische Kunsthistoriker Francisco de la Maza mit einigem Recht aussagte, es sei wild und verworren, aber in seiner tropischen Gebundenheit von eigenster lateinamerikanischer Substanz.

MODERNES BAUEN IN LATEINAMERIKA

Die architektonische Entwicklung in Mittel- und Südamerika unterschied sich von jeher grundlegend von der Bautradition des anglo-amerikanischen Halbkontinentes. Während das koloniale Holzhaus Nordamerikas weitgehend verschwunden ist, konserviert der lateinamerikanische Steinbau noch allenthalben die von Europa bestimmte Epoche der iberischen Vizekönigtümer. Fast einheitlich vom Rio Grande bis nach Patagonien hielt man sich an die Schachbrettanlage der Städte, wie sie Hippodamos von Milet erstmals proklamiert und Vitruvius im Imperium Romanum bekannt gemacht hatte. Diese einfachste und übersichtlichste städtebauliche Struktur, die wir nach des Hippodamos Rezept in Rhodos und danach in zahlreichen Römerstädten finden, wurde als mediterran-lateinisches Erbe über den südlichen Atlantik hinübergerettet und dann in ihrer rationalen Klarheit durch die krausen Akzente des kolonialen Barock reizvoll kontrapunktiert. Stadtzentrum blieb sowohl im spanischen wie im portugiesischen Kolonialbereich die sogenannte Cuadra, die mit Palmen und meist einem Musiktempel dekorierte Plaça, an die sich Sakralbau und Cabildo (Stadtparlament) anschlossen. In Brasilien trat, von Porto beeinflußt, das Modell der amphitheatralischen Stadt hinzu, wie wir es in Bahia mit seinen etagenhaft angelegten Besiedlungsstufen wahrnehmen können. Die eigentliche urbane Ausweitung erlebten die lateinamerikanischen Städte erst im Zeitalter der Masseneinwanderung um 1850. Neben der nun einsetzenden typischen Citybildung, die die Wohnviertel in die Außenbezirke verwies, entstanden in den Großstädten als Folge unbewältigter Sozialprobleme die Slums, in Brasilien Favellas, im übrigen Iberoamerika Conventillos genannt. Den städtebaulichen Stil beherrschte der Einfluß der Ecole des Beaux-Arts in Paris, ein überladener Neo-Klassizismus, den wir, profan ausgedrückt, als Monte-Carlo-Stil bezeichnen dürfen. Aus jener Epoche stammen auch die Legionen pathetischer Denkmäler aus der Nachfolge Rodins, die ganz Lateinamerika überschwemmten. Die Jahre nach dem ersten Weltkrieg bescherten dem Halbkontinent den europäischen Funktionalismus, Ausdruck neuer Sachlichkeit, die vor allem in Argentinien und Mexiko ihre Spuren hinterließ. Als Geburtsjahr der bahnbrechenden, die ganze Welt beeindruckenden und befruchtenden lateinamerikanischen Moderne kann indessen erst das Jahr 1935 gelten: das Jahr des ersten Besuchs Le Corbusiers in Rio de Janeiro.

Der große französische Bauplaner hat damals nicht nur seine Ideen in Brasiliens Hauptstadt vorgetragen, sondern in der City Rios auch die Pläne eines (von Oscar Niemeyer ausgeführten) richtunggebenden Bauwerkes geschaffen: des berühmten Kult- und Erziehungsministeriums, von dessen neuartig gegliederter Fassade sich der Begriff des „Bienenwabenstils" ableitet. Zu den Prinzipien Le Corbusiers (u. a. Stützsäulen und V-Träger) traten Einflüsse der nordamerikanischen Moderne; zumal Wrights Experimente der Einbeziehung der Natur in die bauliche Konzeption fanden in einem Bereich so üppiger Naturentfaltung, wie es das tropische Amerika darstellt, rasch Nachahmungen. Zuletzt sei auch der Beitrag des Bauhauses genannt, den Gropius den Südamerikanern geliefert hat. Die bereits 1914 auf der Kölner Werkbundausstellung gezeigten Glastreppentürme des Berliner Bauschöpfers haben heute noch in den Ländern südlich des Rio Grande absolute Gültigkeit. Beim Entwurf neuer Stadtkerne, etwa der City von Brasilia und des Bolivar Center in Caracas, diente nicht zuletzt das Havard Graduate Center in Cambridge und das Boston Center als Muster. Die von Gropius im „New Bauhaus" in Chicago fortentwickelte Lehre übt ihren Einfluß ganz besonders im tropischen Südamerika aus, wo wir seine Grundsätze wie nirgendwo sonst verwirklicht finden: die Synthese von Mechanisierung und individueller Freiheit in der Architektur des technischen Zeitalters, die Vorherrschaft der neuzeitlichen Materialien Beton, Stahl und Glas, das bauliche Streben nach Transparenz und freiem Schweben und vor allem die moderne Städteplanung: Abkehr von der Mietskaserne und der „Rue Corridor", der Korridorstraße, Zuwendung zum scheibenförmigen Wohn-

hochhaus im Streifenbau und zwischen Grünflächen, wobei der Verkehr an den schmalen Stirnseiten der Wohnkomplexe vorüberflutet, und Schaffung von Fußgänger-Reservaten. Gropius hat die Stadt unterm Zuckerhut mehrfach besucht und ihre „explosionsartige Städtebau-Entwicklung" bewundert. Das tropische Großreich dankte seinem baulichen Anreger durch die Verleihung des Großen Preises von Sao Paulo, anläßlich der Vierhundertjahr-Feier der Kaffee-Metropole 1954 gewissermaßen als „Nobelpreis der Architektur" vergeben.

Allerdings: von einer „lateinamerikanischen Architektur" könnten wir keinesfalls sprechen, wäre die Entwicklung bei Le Corbusier, Wright und Gropius stehen geblieben. Sie hat sich jedoch eigenständig und kühn, ja geradezu revolutionierend entfaltet und in der ganzen westlichen Hemisphäre Epoche gemacht. Auch europäische Bauplaner richten sich heute nach ihr aus, vor allem in den mediterranen Ländern, die des Klimas wegen die sonnenabwehrenden Attribute des neuen lateinamerikanischen Bauens am unbedenklichsten übernehmen können. So augenfällig hat der lateinamerikanische Beitrag das Profil der modernen Architektur geprägt, daß wir meinen möchten, die Baukunst unserer Tage sei in den Tropen besonders autochton. Unter den Ländern unterm Kreuz des Südens steht dabei Brasilien nach wie vor als Initiator im Vordergrund, wobei eine Reihe von Architekten mit dynamischen und zugleich ausgewogenen Projekten Weltgeltung erlangten.

Unter den einheimischen Schöpfern des brasilianischen Architektur-Umbruchs ist der vielgenannte deutschstämmige Oscar Niemeyer der bedeutendste. Er gehört dem Jahrgang 1907 an, besuchte die Nationalschule für Kunst und dann die Architekturschule in Rio. Nach dem Diplom trat er in das Büro des Architekten Lucio Costa ein, der noch vor Le Corbusiers Auftreten in Rio dessen 1933 für Barcelona und Algerien erdachte „Brise soleil", den verstellbaren Sonnenschutz, in Brasilien einführte. Die kühnsten Bauten in Rio und Sao Paulo entstammen der Konzeption Costas und Niemeyers. Im Büro Niemeyer entwirft man zur Zeit außer den Baukomplexen für Brasilia ein Wohnhotel für Rio von ungeheuren Ausmaßen: 6000 Wohnungen sind in einem einzigen Block untergebracht, verbunden mit allen Bequemlichkeiten des modernen Lebens, Restaurants, Kinos, Schönheitssalon, Schwimmbassins, Kinderspielplätzen und Nachtbars. Neben diesen beiden Großen der brasilianischen Moderne seien Vital Brasil, Carlos Leao, Alfonso Reidy und Alberto Quatrini Bianchi genannt.

Die wesentliche Tendenz des neuen Stils in Brasilien ist, wie bereits angedeutet, der Kampf gegen die Tropenhitze. Man schafft bei Hochhäusern und Villen sozusagen die Fenster ab und ersetzt sie durch glasüberdachte Schächte, filigranartiges diagonales Gitterwerk und Sonnen-Lamellen aus Eisenbeton oder Aluminium, die wohl Luft und Wind, doch nicht die Sonnenstrahlen einlassen. Je nach dem Stand des Himmelslichtes können die „Sonnenroste" horizontal und vertikal verstellt werden, und die meist ungleiche Einstellung an einer Häuserfront variiert reizvoll das sonst quadratisch-monotone Baugepräge. An Stelle des gegiebelten Daches tritt als „Luftkissen", die Hitze abdämmend, ein niederes Obergeschoß mit schmalen, horizontalen Luftritzen. Wo in den Gebäuden Fenster eingebaut sind — meist fehlen sie im üblichen Sinne ganz —, liegen sie weit zurück in schattigen Betonnischen, Oasen der Kühle, oder sie sind überdacht von mächtigen Schutzdächern, die von schlanken Strebepfeilern getragen werden. Auch liebt man lange Balkonreihen, die sich mit hohen Brüstungen in allen Stockwerken die langen Häuserfronten entlangziehen und die Innenräume gegen allzu hohe Temperaturen abschirmen. Sorgsam ist man bei den neuen Bauplanungen bedacht, die offen gehaltenen Seiten der Konstruktionen nach dem Schatten hin zu legen, während die sonnigen Rückseiten meist nur mit symmetrisch angeordneten winzigen Löchern oder Röhren versehen sind. Manche Hochhäuser weisen ganze Batterien von Luftröhren auf.

Beim Anblick der jüngsten, geometrisch abgezirkelten Hochhäuser Rios, Sao Paulos und Porto Alegres könnte man annehmen, der Mensch als Individuum habe in diesen Monstre-Bauten von kollektiver Ausdrucksform nichts zu suchen, er werde von ihnen wie die Bienen von ihren Waben verschluckt, eingeordnet, als Einzelwesen ausgelöscht. Die Menschen, die in Le Corbusier-Niemeyers Kultministerium arbeiten, möchte man lieber Funktionäre als Beamte nennen. Dennoch wirkt gerade in der brasilianischen Architektur sehr viel einer Norm entgegen. Die Bauschöpfer verstehen es, ihren Werken durch arabeske, kokett verspielte Einfälle immer wieder einen ganz individuellen Charme zu geben. Manche dieser Konstruktionen wirken in ihrer teilweise materialbedingten Leichtigkeit und Durchsichtigkeit fast fernöstlich, so etwa Bianchis porös durchbrochenes Touristenhotel in Ouro Preto, das übrigens den Hohlziegel der Kolonialumgebung mit einbezog. Das Gurajá-Hotel am Strand von Santos weist fast rokokoartige Elemente auf mit seiner apart auf vorgelagertem Felsen montierten Betonterrasse und seiner keck aufgesetzten, von einer Aussichtskanzel gekrönten Wendeltreppe. Das trotz seiner sachlichen Struktur ungemein beschwingte, mit seinen Luken, Sonnengittern und Strebepfeilern filigranartig anmutende „Edificio Nova Cintra", von Lucio Costa im alten Guinle-Park in Rio erbaut, harmoniert gleichfalls mit der von den früheren Baulichkeiten des Anwesens allein verbliebenen Rokoko-Einfahrt.

Bevorzugte Werkstoffe der modernen Tropenbaukunst Brasiliens sind außer Stahl und Beton die vielfältig schillernden Kacheln aus Ton oder Glas. Komplette Außenwände erstehen aus bunten Kacheln oder farbigen Glasdrahtquadraten — die Vorliebe zumal für die blaue Kachel ist altes portugiesisch-maurisches Erbe. Musterbeispiel dieser Glasarchitektur ist das von M. Roberto auf Rios Avenida Rio Branco erstellte Hochhaus „Marquez de Herval". Der Bau filtert 35 Prozent der Sonnenhitze aus, und des Nachts erstrahlt er imponierend im gleichmäßig fluoreszierenden Neonlicht, das die Frontalwand in helle Scheiben zerlegt. Zu Kachel und Glas-Mosaik tritt die farbige Wandgestaltung, als deren Meister Brasiliens „Picasso" Portinari gilt.

Man wehrt im modernen Bauen des Tropenreiches der Sonne — doch nicht der Natur, die man in die Planungen einbezieht: Gartenarrangements sind ebenso beliebt wie betonüberdachte Pergolas, geschwungene Terrassen, Gartenzimmer mit lichtdurchlässigen Decken, Glasveranden mit schrägen Wänden. Oscar Niemeyer bevorzugt Teichanlagen; von pittoreskem Reiz ist der Lilienteich um das als Inselpavillon gestaltete, in melodischen Kurven geschwungene Restaurant von Pampulha im Minenstaat Minas Gerais. Die Kurve als Erbe der barocken brasilianischen Kolonialarchitektur spielt überhaupt eine ausschlaggebende Rolle. Die Bank Boa Vista in Rio weist Schalterräume mit geschwungenen Glaswänden auf. Diese Kurven, Bögen und fließenden Linien, die bis in die Innenräume hineinspielen, lockern das oft starre Bild der Wabenstruktur auf und geben den modernen brasilianischen Bauten etwas von urbaner Eleganz. Neben der Kurve dient die Farbe, dezent abgestuft, dem koloristischen Sinn des Brasilianers, verständlich in einem Land plakathafter Farbigkeit, und den Widerschein farbiger Wände, Kacheln, Fresken finden wir in der Orchideenpracht der Gärten, die untrennbar mit Brasiliens Architektur verbunden sind. Vornehmlich liebt man in Rio Dachgärten, die, kurvenreich, teilweise Seengeschmückt sich auf dem Obergeschoß der Wolkenkratzer erstrecken. Ein Meister der Dachgärten Rios ist der deutschstämmige Gartenarchitekt R. Burle Marx.

Die Interieurs der modernen Bauten weisen Sachlichkeit auf, hie und da belebt durch tropische Hängegewächse, skurill gemusterte

Singender und säender Priester. Wandmalerei in Teotihuacan. Hochland von Mexiko.
Foto: J. Groth, Kimball

Keram
und k
ultram
vorha
Baum
steine,
fast fr
penna
Privat
(wobe
gunste
gänzli
masch
Kompl
ments
Obwo
weit ü
gab e
zonte
finari
derne
aufzul
Schule
für ra
Bevöll
viertel
errich
zehnst
gen tr
telung
an die
sche S
300 M
ihren
schen
Gutier
tiger
förmig
führen
Indust
einer
Zu de
Rio u
latein
Monu
Parall
fälligs
Unive
doch
der H
Techn
Camb
Mexik
sich in
Auf d
Alem
taria"
Archit
150 A
dela,
Baupr
nahm.
die ze
4700
Hochh

Keramiken oder Gemälde Portinaris. Man bevorzugt Stahlmöbel und klare Linien, doch gelegentlich trifft man auch hinter einem ultramodernen Sonnenbrecher — einen vorgestrigen Plüschvorhang an. Gerne läßt man die Wände unverputzt, so daß das Baumaterial sichtbar bleibt: Ziegel, Quader oder Polygonalsteine, zwischen deren ungefüger Wucht die Glasfronten subtil, fast fragil wirken müssen: Gegensatz zwischen urtümlicher Tropennatur und verfeinerter Zivilisation des weißen Mannes. Im Privat-Wohnhaus ist die nach innen gekehrte Patio-Tendenz (wobei der Patio-Hof dem antiken Atrium entsprach) ganz zugunsten des nach außen gerichteten, durch die Glasstruktur gänzlich des abgeschirmten „Daheimseins" ledigen Wohnmaschine aufgegeben. Die Geborgenheit wird durch die den Komplex umgebenden exotischen, buschreichen Garten-Arrangements neu erstrebt.

Obwohl der Wabenstil als beste Form zeitgemäßen Wohnens weit über die Grenzen Brasiliens hinweg freudig begrüßt wurde, gab es auch Stimmen des Protestes: der Bischof von Belo Horizonte weigerte sich, die von Oscar Niemeyer erbaute, von Portinari dekorierte Kapelle von Pampulha wegen ihrer kühn modernen Gestaltung einzuweihen. Doch die Entwicklung ist nicht aufzuhalten. Seit einigen Jahren hat Brasilien in Venezuela Schule gemacht, das durch seinen Ölreichtum die nötigen Mittel für radikale neue Lösungen besitzt. In Caracas wird je Kopf der Bevölkerung mehr gebaut als in jeder anderen Stadt. Elendsviertel werden von Traktoren niedergemäht wie reifes Korn. 1955 errichtete man im Urbanisations-Projekt „2 de Dicembre" 40 fünfzehnstöckige Wabenhäuser. Zahlreiche Arbeitersiedlungen zeigen treppenförmigen Grundriß und reizvolle Balkon-Verschachtelungen; die enge Verzahnung der einzelnen Häuser erinnert an die Wohngemeinschaften der Pueblo-Indianer. Zwei gigantische Superblocks, das Centro Bolivar, erheben sich über die 300 Meter breite Avenida Bolivar mit ihrem Verkehrstunnel und ihren Fahrbahn-Rosetten. Die Modernisierung der venezolanischen Hauptstadt soll ihre Krönung in der von Jorge Romero Gutierrez entworfenen „Gipfelstadt" finden, die sich als gewaltiger Gebäudekomplex auf einem Hügel erheben wird: spiralenförmig soll eine Autostraße zum Gipfel des Turmbaus hinaufführen, vorbei an 320 Geschäften, 7 Filmtheatern, verschiedenen Industrie-Ausstellungsräumen, einem Hotel, einem Schwimmbad, einer Großgarage.

Zu den in der ganzen Welt bekanntgewordenen Architekten von Rio und Caracas gesellen sich die Baugestalter einer dritten lateinamerikanischen Metropole: die Schöpfer des mexikanischen Monumentalstils, der stärker noch als die südamerikanischen Parallelen auf vorkolumbianische Beispiele zurückgreift. Augenfälligstes Beispiel des modernen mexikanischen Bauens ist die Universitätsstadt von Mexiko City, die als ausgedehntes und doch konzentrisches „Stadion des Geistes" ihresgleichen nur in der Hebräischen Universität in Jerusalem, im Illinois Institute of Technology in Chicago und im Harvard Graduate Center in Cambridge besitzt. An die Stelle der magischen Trommeln Alt-Mexikos trat das nüchterne Kalkül der Wissenschaft und schuf sich in diesem gewaltigen Universitätsfeld sein Symbol.

Auf dem Grund der Lavawüste Pedregal plante Präsident Miguel Aleman 1951 den Bau dieser modernistischen „Ciudad Universitaria". Durch ein Preisausschreiben ermittelte er den 38jährigen Architekten Carlos Lazo, der mit einer Arbeitsgemeinschaft von 150 Architekten (darunter so vorzügliche Namen wie Felix Candela, Luis Bragan, Raul Cacho) sowie 10 000 Arbeitern das größte Bauprojekt Mexikos seit den aztekischen Pyramiden in Angriff nahm. Im Mittelpunkt der vielbeachteten Massen-Universität steht die zehnstöckige, fensterlose Bibliothek, die eine Standfläche von 4700 Quadratmetern ausfüllt. Die kubische Nüchternheit des Hochhauses fand ihre Auflockerung in den größten Mosaiken der Welt, die alle vier Seiten des Blocks mit modernen, der urwüchsigen indianischen Folklore entlehnten Allegorien schmükken — im Detail oft überladen und emphatisch, insgesamt aber von starker koloristischer Wirkung. Neben der Bibliothek beansprucht das Rektorat das monumentalste Gebäude, einen Turm aus Glasquadraten, der, dem brasilianischen Wabenstil angeglichen, am Sockel gleichfalls Mosaiken aufweist: die Studenten geben mit pathetischer Geste die Früchte ihrer Studien an die Nation zurück. Um diese beiden Wahrzeichen der Universität gruppieren sich die Bauten der Fakultäten — Hörsäle, Institute, Laboratorien — und, baulich in den Kreis der „Universidad" einbezogen, Erholungszentren, Warenhäuser, Garagen. Außer auf Prinzipien der Nützlichkeit waren die Planer überall auf das Ornament bedacht, im Lande so kraftvoller Kunst und Volkskunst nur zu verständlich; selbst das zweckvoll-sachliche Olympische Stadion zeigt an der Stirnseite Farbreliefs: „Vom Handball der Mayas zum Baseball der Gringos" (unter „Gringos" versteht der Mexikaner den nordamerikanischen Nachbarn). Gehwege mit Farbmosaiken verbinden im Bereich der Universidad die Betonwürfel in rosa, grün, violett, blau und gelb.

Außer den Mosaiken O'Gurmans finden wir auf dem Boden Mexikos noch mancherlei Anklänge an den Indianismus: Juan Sardo entwickelte einen Wohnhausstil, so geduckt und langgestreckt wie die Aztekenbauten von Uxmal. Das Jai-Alai-Gebäude der Universität zeigt den gleichen pyramidalen Aufbau wie die Ruine von Tenarjuca. Relief und Plastik zeigen oftmals vorspanische Motive. Daneben werden Parallelen zur südamerikanischen Moderne spürbar; die kasettierte Fassade des Hiltonhotels in Acapulco erinnert an den Wabenstil Rios, und die von Luis Barragan gestalteten Gärten auf dem Lavagrund des Pedregal de San Angel lassen an Burle Marx' brasilianische Kompositionen denken. Und wie in Brasiliens Gärten liebt man die Seeidylle — wiederum indianische Reminiszenz an die „schwimmenden Gärten" von Xochimilco. Da man in den Tropen die Plain Air liebt, baut man so frei, so exponiert wie möglich; man denke an Mario Panis dachloses „Teatre Pleine" der Ecole Normale mit seinen sechs Rängen; der blaue mexikanische Himmel wölbt sich über dem szenischen Prospekt, das José Clemente Orozco ein an Grecos Manierismus gemahnender Moderner, schuf: „humanisierte Geometrie", wie Justino Fernandez kunstkritisch das expressive Linienspiel des gemalten Hintergrundes interpretierte.

Wenn wir zuletzt noch einen Blick auf das jüngere Bauschaffen des lateinamerikanischen Südens werfen, so finden wir den Konventionalismus Chiles und Argentiniens; die schöpferische Sphäre bleibt anscheinend den tropischen Gebieten vorbehalten. Santiago bevorzugt bei seinen Neubauten, etwa auf der Calle Moneda oder an der Plaza Bulnes, die Horizontalleisten, während Buenos Aires die vertikale Lisene liebt; zahlreiche Bau-Novitäten der Avenida 9 de Julio, der breitesten Straße der Welt, deuten darauf. Im übrigen hat nirgendwo in Lateinamerika Manhattan mit seinen kubischen, getreppten Hochhäusern so Schule gemacht wie im Reiche der Gauchos. Einst wollte Le Corbusier, zusammen mit P. Jeanneret, den Stadtplan von Buenos Aires neu gestalten; es ist leider nicht dazu gekommen, so daß Argentiniens Hauptstadt mit Rios Modernität nicht Schritt halten konnte. Aber vielleicht ist der lateinamerikanische Avantgardismus doch irgendwie vom Geist der Tropen, der sich kreuzenden Rassen und Ideen abhängig, und nicht von ungefähr ist eine der wagemutigsten Zukunftsstädte im tropischen Zenit geplant: die Ciudad Humboldt am mittleren Amazonas, unweit von Iquitos. Schon sind Pläne da für die Stahl-, Glas- und Betonstadt aus der Retorte. Mit der Erschließung der heute noch weltfernen Region wird auch dieses Projekt lateinamerikanischen Bauens Wirklichkeit.

Gustav Faber

EINE HAUPTSTADT ENTSTEHT

Gegenwärtig sind inmitten der südamerikanischen Savannen 40 000 Arbeiter am Werk, die modernste Hauptstadt der Welt aus der Wildnis zu stampfen: Brasilia, die künftige Staatsmetropole des tropischen Großreiches Brasilien. Die alte Hauptstadt Rio de Janeiro, zugleich die „schönste Stadt der Welt", soll demnächst als Staatskapitale entthront werden. Ein seit 1823 geträumter Traum der Brasilianer wird nun, durch die Initiative des Präsidenten Dr. Juscelino Kubitschek, steinerne Wirklichkeit. Man folgt dem Beispiel von Chandigarh, der Regierungsstadt des indischen Punjab, die Le Corbusier am Reißbrett geplant hatte, und baut gleichsam aus dem Nichts, aus der Retorte eine nagelneue Residenz, ohne auf Überkommenes Rücksicht nehmen zu müssen. Zugleich findet mit dem Projekt „Brasilia" eines der entscheidensten innerpolitischen Probleme Brasiliens eine Lösung: die fatale Doppelgesichtigkeit — das Auseinanderklaffen des Staatsgebildes in eine dichtbesiedelte, kultivierte Küstenzone und in fast völlig unbewohntes, wildes Hinterland, das sich auf der Landkarte noch großenteils als „weiße Flecken" darstellt. Man hofft, mit der Retortenstadt im Innern die Zivilisationszone in Richtung West nachzuziehen, um damit die unerschlossenen, an Rohstoffen unendlich reichen rückwärtigen Gebiete leichter zu erschließen. Dr. Israel Pinheiro, der Präsident der mit der Verwirklichung Brasilias betrauten Companhia Urbanizadora, meint dazu: „Brasilia ist notwendig als eine Art psychologischer Schock, um das so viele Leidensjahre hindurch unterdrückte Hinterland zu wecken."

Präsident Kubitschek, der sich jetzt schon alle paar Wochen eine Zeitlang auf der „größten Baustelle der Erde" aufhält, setzt seinen ganzen Ehrgeiz in die beschleunigte Fertigstellung. Am Ende seiner Amtszeit will er die Präsidenten-Schärpe seinem Nachfolger in der am grünen Tisch entstandenen Staatsmetropole überreichen. Um diesen Termin einzuhalten und die Verlegung der Hauptstadt am Vierhundert-Jahrestag der Entdeckung Brasiliens durch Cabral durchzuführen, hat der Präsident mit der vordringlichen Errichtung des Regierungsviertels bereits vor Monaten begonnen. Kubitschek, der „vollendete Tatsachen" liebt, hat nach jahrzehntelangen Bedenken zahlreicher brasilianischer Regierungen endlich den „papiernen Vorhang zwischen Brasilien und Brasilia" zerrissen und Planierungsraupen, Greifbagger und Bulldozer ins Hochland des brasilianischen Herzstaates Goias entsandt, wo seit 1922 das für Brasilia vorgesehene Gelände festliegt. Zunächst legte man eine 3300 Meter lange Rollbahn für den Flugverkehr Rio—Brasilia an; anläßlich der Einweihung zelebrierte der Kardinal von Sao Paulo eine Feldmesse. Dann errichtete man im Wildwest-Stil eine Barackenstadt für die Armee der Bauarbeiter. Später soll die Barackenstadt wieder abgerissen werden.

Um auf dem 1200 Meter hohen Gelände von Goias die neue Hauptstadt Brasiliens aufsteigen zu lassen, schrieb man ein internationales Preisausschreiben aus, an dem sich namhafte Städtebauer aus aller Welt beteiligten. Für die beste Lösung winkte eine Prämie von 1 Million Cruzeiros (250 000 DM). Von den zahlreichen, teilweise ultramodernen (quadratischen und kreisförmigen) Plänen war der des Brasilianers Lucio Costa, eines der bahnbrechenden Meister des „Wabenstiles", unbestritten der interessanteste. „Ich ging vom ursprünglichen Zeichen aus", so erklärte Costa, „mit dem man einen Platz kennzeichnet, von dem man Besitz ergreift: zwei Achsen, die sich im rechten Winkel schneiden — ein Kreuz." Costa, der mit seiner Lösung den 1. Preis des Preisausschreibens gewann, krümmte dann die Querachse aus Geländegründen und ordnete sie in ein Dreieck ein, das den Plan der Stadt umschließt. Eine strenge Scheidung zwischen Regierungs-, Bank-, Kultur-, Vergnügungs-, Missions- und Wohnviertel ist vorgesehen. Um das Achsenkreuz Brasilias wird ein 48 km langer, von einem Wasserfall des nahen Rio Corumbó gespeister Stausee einen Halbkreis schlagen, an manchen Stellen soll er eine Breite von 4 km aufweisen. Der Katarakt ermöglicht zugleich die Inbetriebnahme eines Kraftwerks mit 30 000 PS Kapazität. Als politisches Zentrum der Stadt gilt das am Südende der Längsachse gelegene Regierungsviertel, das sich auf dem dreieckigen, auf einer Böschung sich erhebenden „Platz der 3 Gewalten" erhebt: Regierungssitz, Haus der Volksvertretung und oberstes Bundesgericht. Das Regierungsviertel lehnt sich an eine weitere terrassierte Böschung an, die die Ministerien tragen wird. Costa bekennt sich hierbei zu uralter Bautradition: „Die moderne Abwandlung dieser Jahrtausende alten orientalischen Technik der Terrassen verleiht dem Gesamtbild große Geschlossenheit und eine überraschend monumentale Wirkung."

Während sich die Scheibenhäuser der Ministerien mit ihrer Stirnseite zur Längsachse kehren, schmiegen sich an die Querachse die auf V-Trägern ruhenden Wohn-Superblocks, in denen zwei Drittel der künftigen Bewohner Brasilias leben sollen (die Bildung von Slums schließt man a priori aus). Durch die Wohnviertel hindurch führen mehrere Schnellstraßen, an die sich beiderseits gewöhnliche Ortsstraßen anschließen. Wo sich die beiden Hauptachsen treffen, ist eine gewaltige Unterführung des Längsstranges vorgesehen; dort, im Verkehrszentrum, wächst auch das Vergnügungsviertel empor, mit Theatern, Kinos, Gaststätten und Kaffeehäusern. Über- und Unterführungen sowie Straßenrosetten vermeiden auch in den übrigen Bezirken der Retortenstadt jegliche Verkehrskreuzung. Die Fußgänger werden gänzlich vom Straßenverkehr ferngehalten; auf eigenen, teilweise erhöhten Gehsteigen wird ihnen „das Recht auf freien Boden" zuerkannt. Besonderen Wert legt Costa auf Grüngürtel, die der funktional durchkonstruierten Stadt das Gesicht einer gelassen gelagerten Metropole geben. „Zu beiden Seiten der Verkehrsachse", so äußerte sich Costa über die Einbeziehung der Natur im Wohnviertel, „wird eine ununterbrochene, ein- oder doppelreihige Folge von großen Quadraten geschaffen, die von Rasenplätzen und einem breiten Gürtel von hohen Bäumen umgeben sind, wobei jedem Quadrat eine bestimmte Bauart entspricht; ein zweiter, abgesetzter Vorhang von Sträuchern und Blattpflanzen soll dazu dienen, die Wohnviertel selbst nach allen Richtungen hin vor den Blicken der Außenwelt zu schützen und sie immer im Hintergrund und mit der Landschaft verschmolzen erscheinen zu lassen."

Wenn wir, vom „Platz der 3 Gewalten" kommend, die Längsachse entlangschreiten, so erreichen wir hinter dem Knotenpunkt der beiden Hauptstränge Brasilias das höchste Plateau der Stadt; es bleibt dem sich hoch erhebenden Fernsehturm vorbehalten. Anschließend gelangen wir zu den Geschäfts- und Industrievierteln (nur Kleinindustrie ist eingeplant). Lastwagen, deren Straßen die City umgehen, haben nur dort Zugang. Um die City gruppieren sich die Bezirke der Einfamilienhäuser, die sich indessen nicht bis zu den Ufern des Stausees ausdehnen dürfen.

Gegenwärtig ist der Baubeginn Brasilias nach Costas Plan eines der wichtigsten Gesprächsstoffe in Brasilien und in den Baubüros vieler Länder. „Das Projekt von Lucio Costa ist klar", urteilte die Jury, „direkt und grundsätzlich einfach, diszipliniert, aber nicht starr." Oscar Niemeyer, der international bekannteste brasilianische Architekt, äußerte sich mit höchstem Lob: „Es handelt sich nicht um den Entwurf einer beliebigen Stadt, sondern darum, unter Verwertung der Errungenschaften des modernen

Städtebaus eine Lösung zu finden, die mit dem gewählten Ort und dem Programm des Wettbewerbs in Einklang steht und imstande ist, der Atmosphäre von Kultur, Zivilisation und monumentaler Größe, die eine Stadt dieser Art erfordert, Ausdruck zu verleihen." Auch ausländische Stimmen fielen in die Anerkennung mit ein; der britische Städteplaner William Holfort nannte Costas Entwurf „einen der wichtigsten Beiträge zur Theorie des modernen Städtebaus".

Während das Rattern der Preßlufthämmer durch die bislängst zeit- und geschichtslose Wildnis von Goias tönt, um „a capital mais moderna do mundo" (die modernste Hauptstadt der Welt) zu verwirklichen, wird zugleich in den Ministerien unterm Zuckerhut Rio de Janeiros eine wichtige Voraussetzung für die Lebensfähigkeit der Funktionärsstadt im Niemandsland Südamerikas geschaffen: die Lösung des Verkehrs- und Transportproblems. Immerhin liegen zwischen Rio und Brasilia annähernd 1000 Kilometer, und mit dem Straßennetz im Hinterland ist es schlecht bestellt. Außer der Intensivierung des Flugverkehrs baut man also Autobahnen in Richtung Goias, daneben treibt man den Eisenbahnbau voran; die neugebaute Bahnlinie des Staates Goias hat Brasilia bereits auf eine Entfernung von 100 Kilometern erreicht. Auch zu den landwirtschaftlich ergiebigen Gebieten im Nordwesten von Goias werden Verkehrsstränge angelegt.

Wie wird das Mammutprojekt der Hauptstadt-Verlegung finanziert? Präsident Kubitschek löste auch diese Frage: er rief die bereits genannte Companhia Urbanizadora (NOVACAP) ins Leben, die Brasilia-Aktien austeilt und Präferenz-Obligationen anbietet, die zur Priorität bei der Auswahl der Grundstücke berechtigen. Schon macht sich der erste Run der Spekulanten bemerkbar, für die Brasilia ein Geschäft zu werden beginnt. „Brasilia ist eine Realität", sagt Israel Pinheiro heute schon und erhofft sich für die 30 000 Parzellen 24 Billionen Cruzeiros.

Natürlich fehlt es nicht an brasilianischen Stimmen, die sich dem avantgardistischen Plan entgegensetzen. Vor allem die alteingesessenen Familien Rios wehren sich gegen die Entthronung der alten Kapitale. Sie befürchten die Wertminderung ihrer Liegenschaften an der Guanabara-Bucht. Die Funktionäre wollen sich nicht mit dem Gedanken vertraut machen, die anmutige Landschaft Rios mit der Unwirtlichkeit des fernen Hochlandes der Serra dos Pirenéus am Rande des Amazonasbeckens zu vertauschen. „Wir denken nicht daran, nach Goias zu gehen", so läßt sich ihre Stimmung verlauten, „19 Grad Celsius ist dort die durchschnittliche Winter-Temperatur, da bekommen wir kalte Füße." Doch es gibt auch einsichtige, Brasilia-freundliche Beamte. „Rio de Janeiro", sagt Ministerialrat J. O. de Meira Penna, „ist eine Luxusvitrine, die das arme und rückständige Hinterland vor den Blicken der Öffentlichkeit versteckt."

Inzwischen ist der Palacio Presidential da Aborada, die Residenz des Staatspräsidenten, nach den Plänen Oscar Niemeyers fertiggestellt, ein langgestrecktes, einstöckiges Gebäude mit Glasfront und (statt Stützsäulen) elegant geschwungenen, ankerförmigen Vorsatzstücken. Auch die schneckenartig gewundene Präsidial-Kapelle steht bereits; Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp stand offensichtlich Pate. Desgleichen empfängt das modern gestaltete Grand-Hotel schon seine Gäste; 150 000 eingebaute Glaszylinder sorgen für Tageslicht, ohne die Gefahr allzu großer Hitze. Mit dem Parlamentsgebäude, gleichfalls nach Oscar Niemeyers Plänen, wird gerade begonnen: auf einem riesigen Podium aus Eisenbeton erheben sich nebeneinander eine Kuppel (die das Abgeordnetenhaus aufnimmt) und eine Schale (der Sitz des Senats). Direkt mit dem Parlament verbunden ist ein Ministerialgebäude: zwei lose aneinandergelehnte Blocks mit 27 Stockwerken im brasilianischen Bienenwabensystem. Bei der südamerikanischen Abneigung gegen jede Norm sucht man trotz einheitlicher Gesamtplanung weitgehende Auflockerung des einzelnen Bauwerks durch Besonderheit der Form, des Materials. Die Kathedrale Brasilias, mit deren Bau man demnächst beginnt, stellt eine Rotunde bumerangähnlicher Gebilde dar, die sich in Adoranten-Geste zum Himmel erheben.

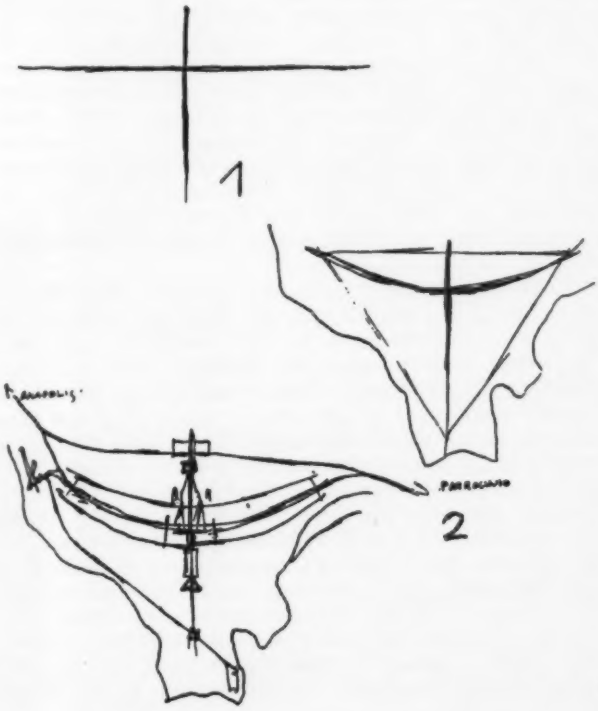
Vorläufig ist Brasilia allerdings noch eine unbewohnte Stadt, die Atrappe einer Stadt, die sich erst mit Leben füllen muß. In einem Jahr soll sie bereits 40 000 Einwohner zählen, in einigen Jahren 600 000. So sehr das Beispiel einer von Grund auf neu gestalteten Metropole besticht, so deutlich zeichnen sich auch die möglichen Schwierigkeiten ab. Ob die neue Hauptstadt die magnetische Kraft besitzen wird, die Masse der brasilianischen Bevölkerung tatsächlich ins verlästerte Hinterland zu locken, Industrien nachzuziehen? Oder wird es doch nur ein Plan des grünen Tisches bleiben, blutarm und unorganisch, eine bloße Konstruktion des Hirns? Ein mächtiger, umständlicher Verwaltungsapparat, der in einer ihm nicht angepaßten Umgebung liegt und deshalb ein Unmaß an Mehrkosten verursacht?

Der zielstrebige Elan, mit dem Kubitschek das Projekt „Brasilia" aufgriff, stimmt immerhin optimistisch. Die städteplanerische Idee ist zu bestechend, um am Erfolg der großflächig und großzügig angelegten Metropole zu zweifeln. Auch die Anteilnahme der gesamten Welt dürfte Ansporn sein, die große Aufgabe zu einem guten Ende zu führen. Die brasilianische Nation sieht der Fertigstellung der Reißbrett-Kapitale gespannt entgegen. In wenigen Monaten, so rechnet Kubitschek, wird Brasilia aufhören, nur mehr eine platonische Idee zu sein.

An diesem Tage sollen mit einem Schlag im „größten Umzug der Weltgeschichte" — wie heute schon die Schlagzeilen Rios verkünden — 20 000 Beamte auf dem Luftbrückenweg von Rio de Janeiro nach Brasilia befördert werden, um ohne Zögern ihre Arbeit aufzunehmen.

G. F.

Ideenskizze von Lucio Costa zur kreuzförmigen Anlage der Hauptstadt Brasilia



EUGENIO KUSCH

Moderne Architektur und Fassadengestaltung in Mexiko

Seit sich Mexiko-Stadt in der Ausbeutung seiner Petroleumquellen von den Vereinigten Staaten von Nordamerika unabhängig gemacht hat, ist es ein Land großer wirtschaftlicher Ambitionen bei starken sozialen Spannungen geworden. Zugleich aber hat es verstanden, aus diesen Spannungen heraus zu einer kulturellen Synthese zu gelangen, die beispiellos genannt werden kann: Seine nach 1954 entstandenen öffentlichen und privaten Bauten in der Hauptstadt gehören zu den modernsten der Welt, sind aber zugleich auf faszinierende Weise traditionsgebunden.

Mexiko-City dehnt sich heute über die Achse der Avenida de los Insurgentes mehr als 30 km aus und hat sich in den letzten 30 Jahren an Größe wie an Einwohnerzahl, die jetzt die dritte Million bereits überschritten hat, verdoppelt. Obwohl damit zwangsläufig der Dämon der Unruhe und Bodenspekulation auf ihr lastet, hat sie doch ihr ureigenes Gesicht bewahrt, auch dort noch, wo jetzt kühnste Modernität herrscht. Diese Stadt baut Wolkenkratzer, Ministerien, Krankenhäuser und soziale Wohnblocks, die ebenso zweckdienlich wie formvollendet sind und deren auffällig reiche Ornamentik uraltem indianischen Erbe entnommen ist. Sie baut dies alles, obwohl ihr Gefahren drohen: Ihr ehemals sumpfiger Untergrund ist durch die Verkleinerung des Tezcocosees, an dem einst die aztekische Hauptstadt Tenochtitlán lag, und übermäßige Trinkwasserentnahme wie ein leerer Schwamm zusammengeschrumpft, so daß immer wieder durch Einbrüche des Bodens schwere Schäden auftreten, die ähnlich den durch Erdbeben verursachten sind. Der vorsichtige Bauherr wird daher in die Fundamente eines neuen Hauses eiserne Schwimmtanks einfügen lassen, wodurch Gewichtsverlagerungen durch Nachgeben des Untergrundes teilweise ausgeglichen werden können. Noch besser aber baut er seine Villa auf dem kaum veränderlichen Lavaboden des Pedregal, wo es auch bereits eine große Kolonie vermögender Leute gibt. Diese Kolonie liegt auf dem Wege zur Pyramide von Cuicuilco, wohl dem ältesten Bauwerk auf amerikanischer Erde, um deretwillen auch die neue Universitätsstadt in dieser Gegend entstand.

Die Universitätsstadt hat das gewiß nicht finanzkräftige Mexiko einen Betrag von über 50 Millionen USA-Dollar gekostet und schon damit die Kritik der daran nicht interessierten Kreise hervorgerufen. Außerdem wurde das vollendete Werk von vielen Menschen wie ein zu großer Anzug empfunden, den man einem Knaben kauft, damit er später hineinwachsen soll. Das alles aber waren nur augenblicksbedingte Erwägungen, denn heute steht fest, daß dies neue Universitäts-Viertel ein genialer Wurf ist und der geistigen Entwicklung Mexikos einen starken Impuls verliehen hat. Diese grandiose „Siedlung des Geistes" umfaßt auf einem Gelände von 7,3 Millionen Quadratmetern zwischen ausgedehnten Grünflächen 18 verschiedene und sehr individuell gestaltete Bautengruppen, in denen etwa 30 000 Studenten leben und ungestört vom Lärm der Großstadt arbeiten können, dazu weitere 15 000 Personen wie Professoren, Angestellte und Bedienstete Raum finden. Zu diesen Bauten gehört auch ein über 100 000 Menschen fassendes Olympia-Stadion, sowie Übungsplätze für verschiedene Sportarten, von denen die für gewisse Ballspiele („Fronton") den altindianischen Plätzen „Tlachtli" nachgebildet sind. Um das gesamte Gelände gemächlich zu durchschreiten, braucht man über eine halbe Stunde, die angefüllt ist mit verwirrenden Eindrücken. Hier steht ein Hochhaus, die Fakultät der Wissenschaften, wo in 26 Hörsälen zugleich 1096 Studenten unterrichtet werden können, dort das 14 Stockwerke hohe Rektorat, im Osten der gewaltige Trakt der Philosophischen Fakultät. Den geistigen Mittelpunkt all dieser Häuser bildet der riesige Kubus der Zentral-Bibliothek, die in ihren 10 Stockwerken zwei Millionen Bücher aufnehmen kann.

Dieser fensterlose Block der Zentral-Bibliothek ist von oben bis unten mit Mosaiken aus Natursteinen bedeckt, wie sie in Mexikos Bergen so reich vorkommen. Damit wird ebenso an die Tradition der mittelalterlichen Kirchen im Abendland wie an die Kunst der mexikanischen Indianer vor Ankunft der Spanier angeknüpft.

Diese Mosaiken hat der Architekt und Maler Juan O'Gurman geschaffen, aber ihr geistiger Urheber ist Diego Rivera. Er leitete mit seinen 1931 entstandenen Monumentalfresken am National-Palast einen neuen Stil ein, den man heute in Mexiko als „sozialen Realismus" bezeichnet, eine Richtung, die — zumindest anfangs — nicht frei war von staatspolitischen Tendenzen.

Die Mosaiken der Zentral-Bibliothek schildern als überlebensgroßes Bilderbuch die Leistungen des Ptolemäischen und Kopernikanischen Zeitalters im Hinblick auf Mexiko. Wir sehen die Planeten um die Sonne kreisen, daneben aber Kurven, welche die Grundformeln der Kernphysik zu enthalten scheinen. Im Zeichen des Ptolemäischen Zeitalters stehen Bekehrungen von Heiden, das Pflanzen des nachmals für die Indianer so lebenswichtigen Mais, stehen Kirchen und Kapellen im Zeichen des geheimnisvoll stilisierten Kreuzes Christi. Zum Kopernikanischen Zeitalter aber gehört der geistige Aufbruch, der die Alte wie die Neue Welt verwandelt, mündend in den Bau von Fabriken und Bohrtürmen einer von fremdem Kapital unabhängigen Erdölgewinnung, gehört vor allem die Verständigung aller arbeitenden Menschen im Dienste an einem wirtschaftlich gesunden Mexiko der Zukunft.

Auch an den übrigen Bauten des Universitäts-Viertels wurden neuartige Versuche der Ausschmückung gemacht, unterschiedlich in Stil und Technik unter Anwendung von Mosaik, buntem Relief und Sgraffito. Besonders eindrucksvoll ist das hinter einem Brunnenbecken gelegene Wandmosaik „Die Rückkehr des Weißen Gottes Quetzalcóatl" von Gabriel Chavez. Dieser Gott, dessen Gestalt sich offenbar mit der einer geschichtlichen Persönlichkeit deckt, ist der Begründer der alten, unlängst wieder ausgegrabenen Toltekenhauptstadt Tula. Nach einer Art von Sündenfall wanderte er mit seinen Kriegern nach Süden aus und schuf in Chichén Itzá auf der Halbinsel Yucatán herrliche, bis auf unsere Zeit erhaltene Bauwerke. Danach soll er sich von den Menschen in die Einsamkeit der Urwälder mit dem Versprechen zurückgezogen haben, einst wiederzukehren und ein Zeitalter reinen, unvergänglichen Glückes einzuleiten. Die Einlösung die-

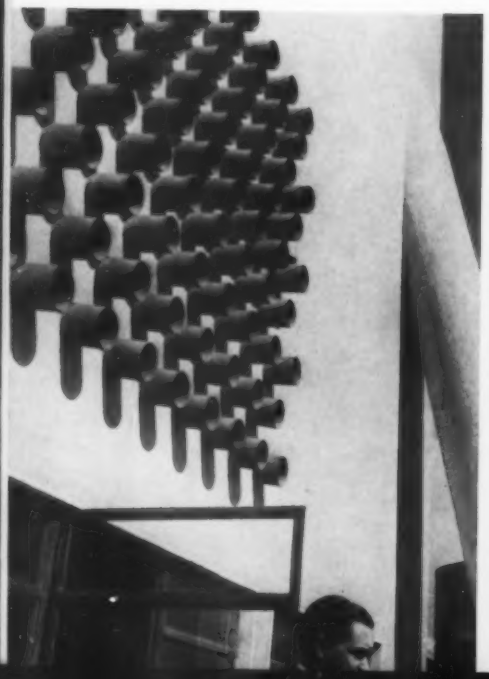
Neue Hochbauinseln inmitten von Slums bestimmen das Bild der modernen südamerikanischen Großstadt

Rio de Janeiro. Im Vordergrund das größte Sportstadion der Welt

Neues Wohnhausviertel in Caracas

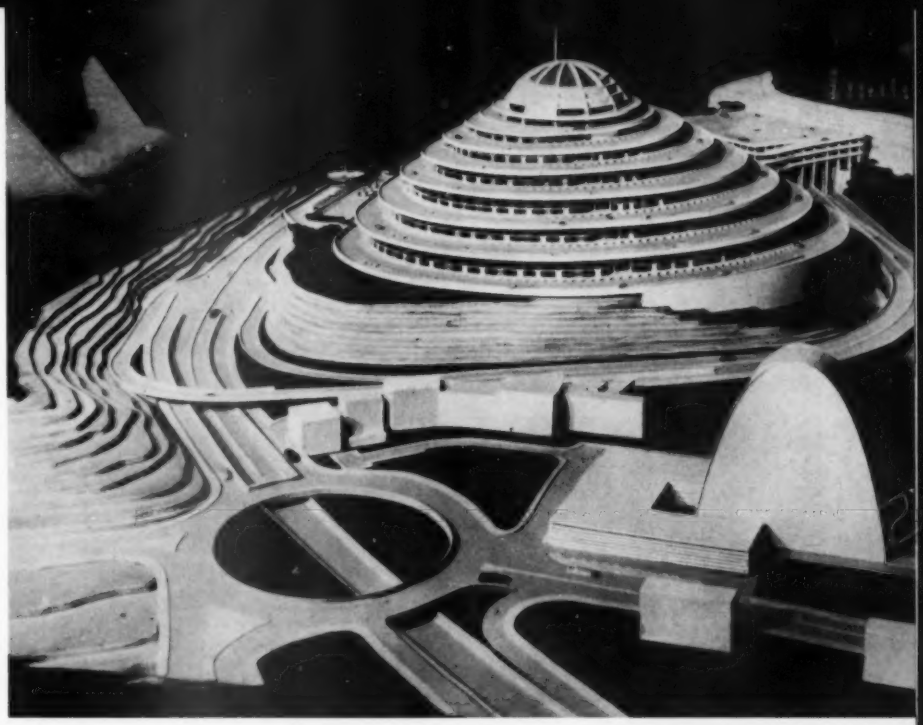
Oscar Niemeyer, Casino Pampultra

Luftkanäle an der Außenwand eines Neubaus in Brasilien

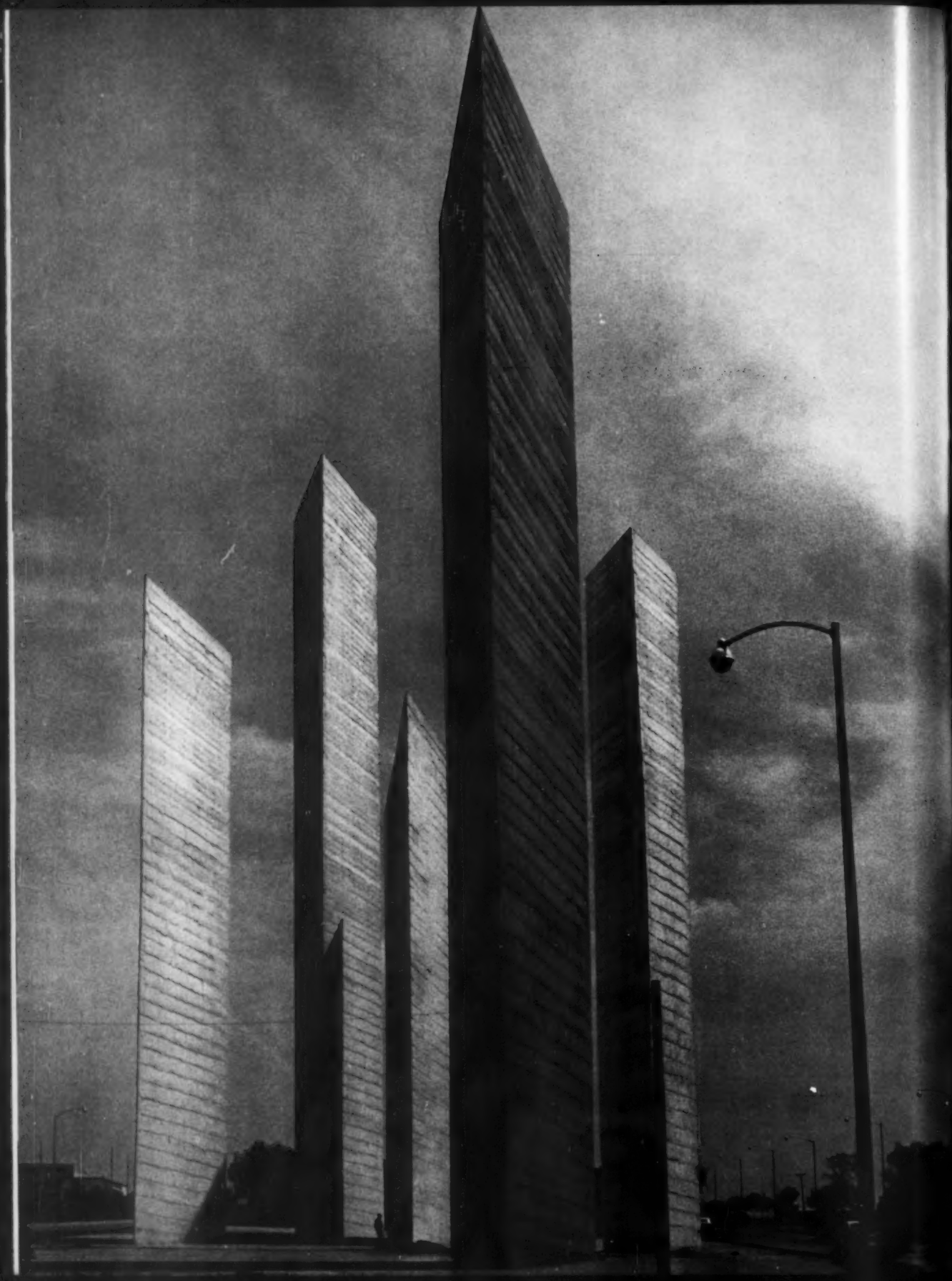


Fassadengestaltung eines Bankgebäudes in Sao Paulo

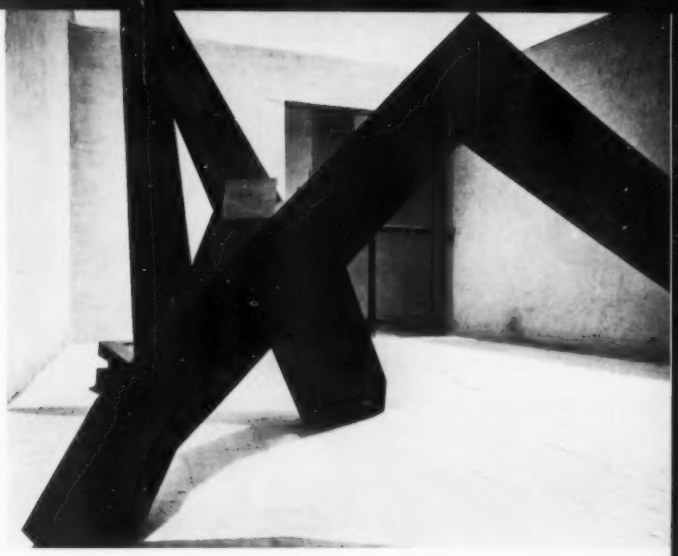
J. Romero Gutierrez, Projekt einer „Gipfelstadt" in Caracas, die als neues Geschäftszentrum mit einer kolossalen Ausstellungshalle im Mittelpunkt die Hauptstadt von Venezuela überragen soll



Sergio Bernardes, Wohnhaus



hias Gö z, Denkmal aus Betonstrukturen. Ciudad Sattelite, Mexiko



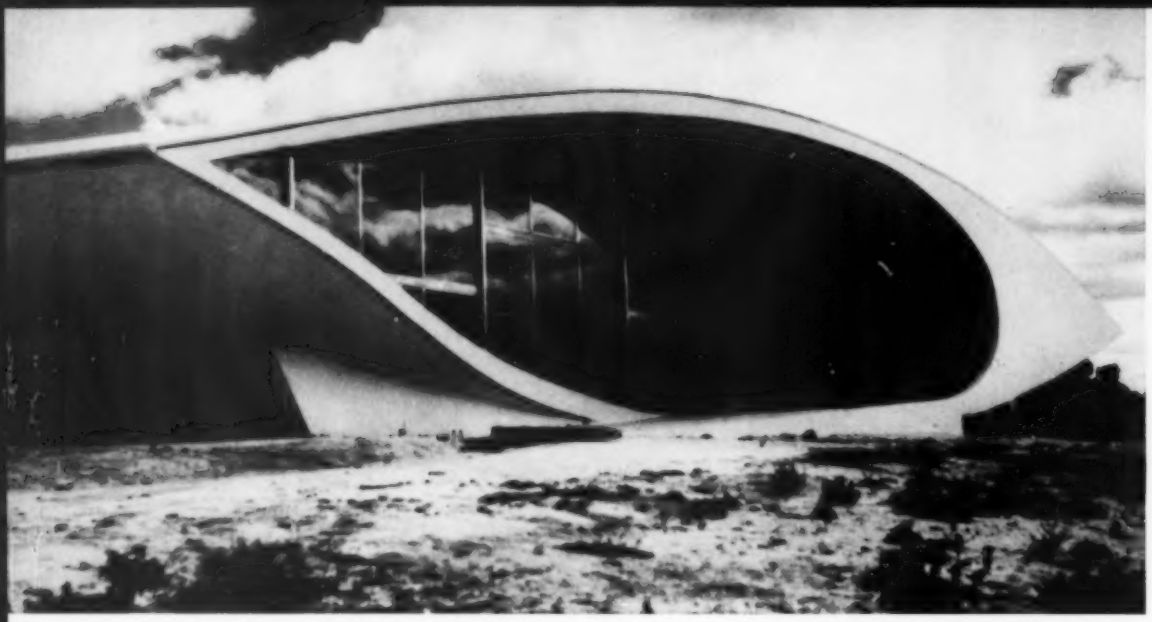
Blick in den Hof des Experimental-Museums „El Eco" in Mexico-City.
Architekt und Bildhauer: Mathias Göritz, 1952/53

Plastik von Henri Laurens und Mosaik von Fernand Léger im
Universitätsgelände von Caracas

Oscar Niemeyer, Wohnhaus der Familie Cavanellas. Gartenanlage von Burle Marx

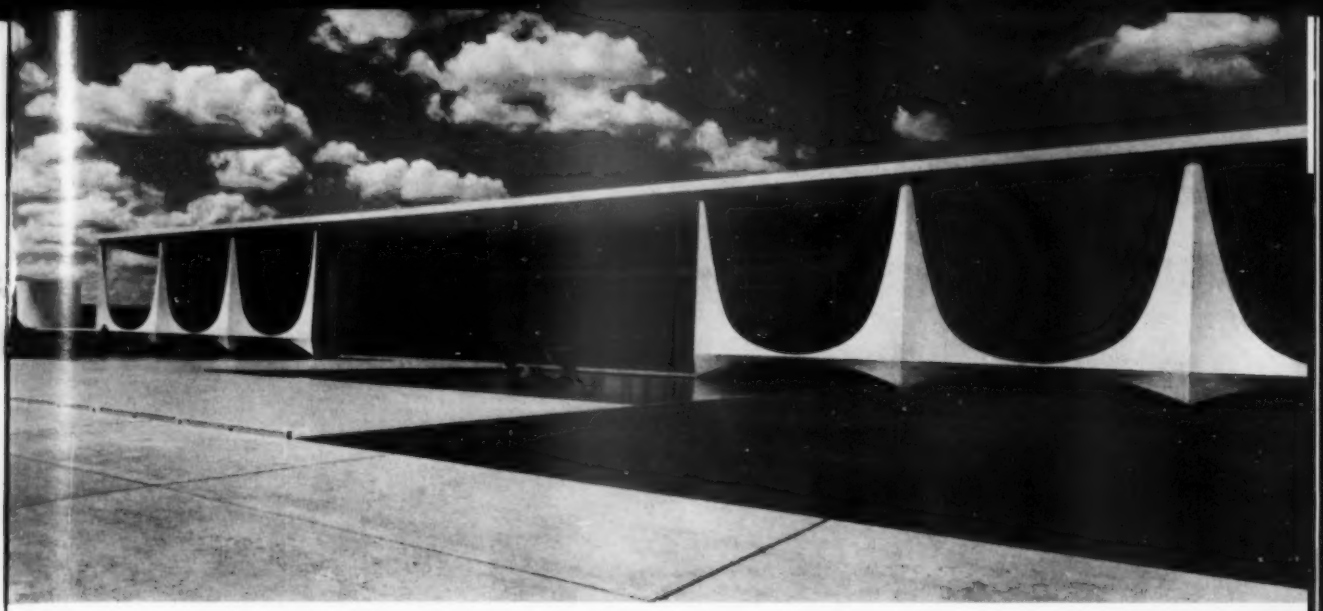
Gartenanlage von Burle Marx

Brasilianische Gartengestaltungen



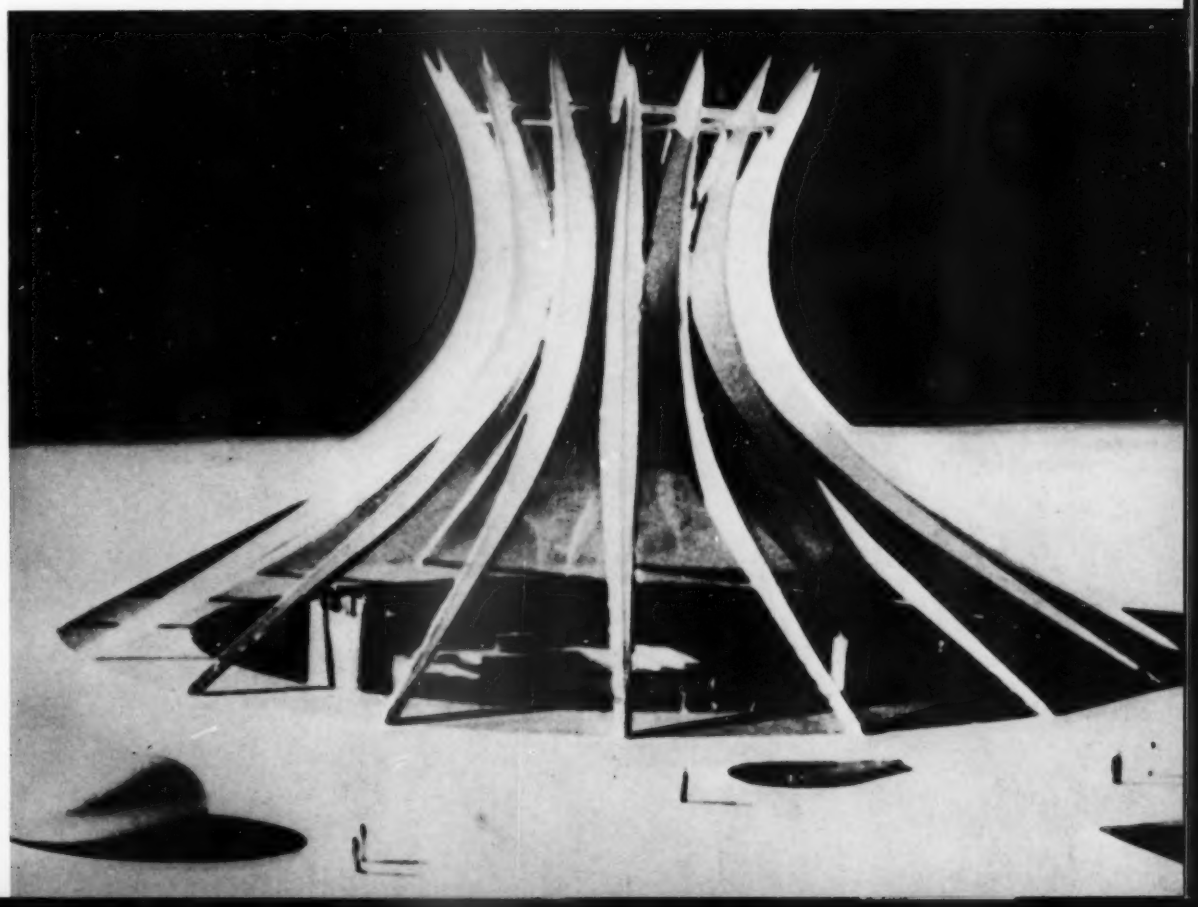
Oscar Niemeyer, Schule in Minas Gerais

Brasilia: Regierungsviertel (Modell)



Oscar Niemeyer, der Präsidialpalast in Brasilia

Modell der Kathedrale von Brasilia

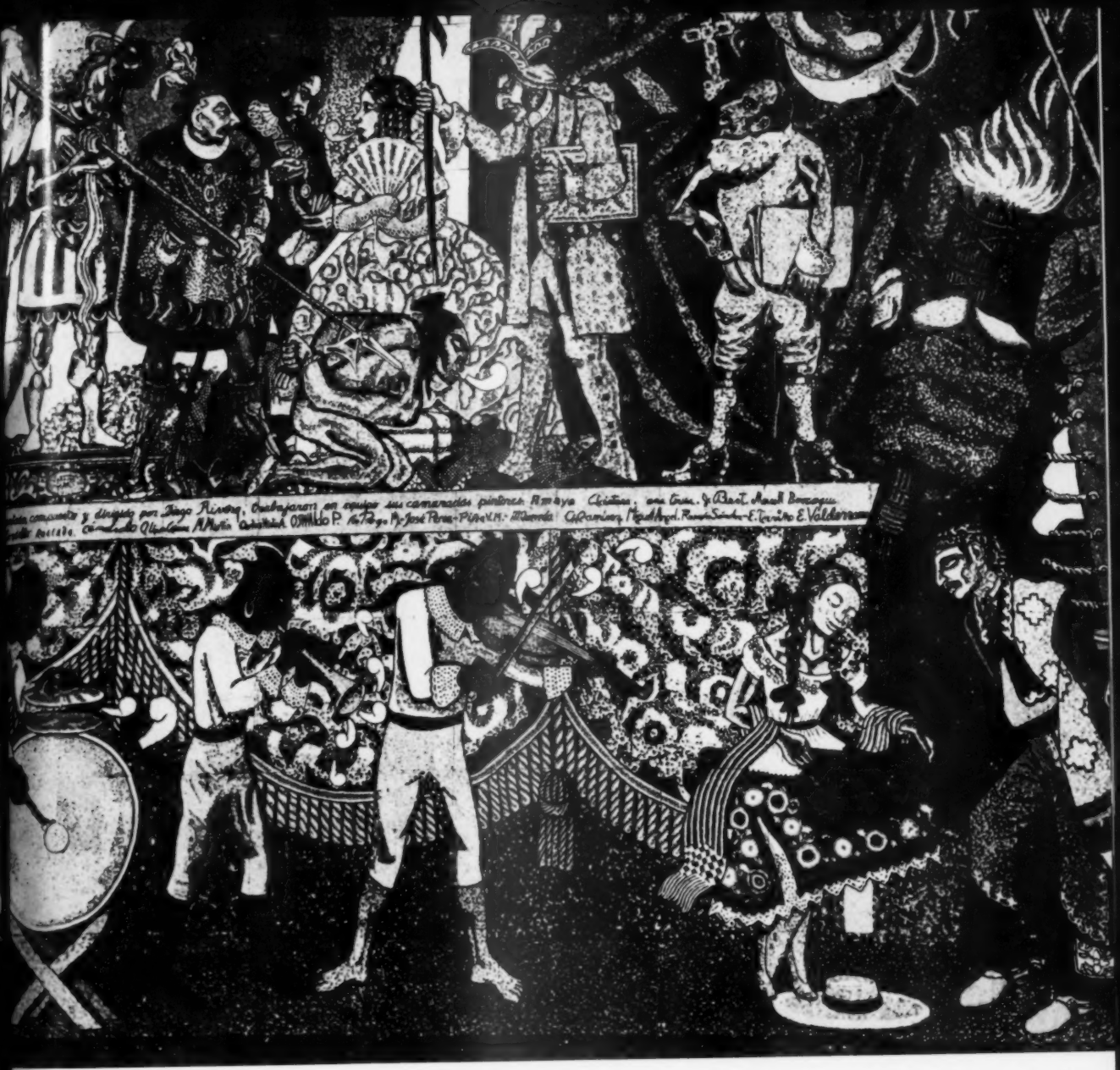


Bibliotheksgebäude der Universitätsstadt, Mexiko
Foto: Ursula Bernath

Rektoratsgebäude der Universitätsstadt, Mexiko

Relief von David Alfaro Siqueiros am Rektoratsgebäude der Universitätsstadt, Mexiko

Wandgemälde von Diego Rivera im Schloß von Chapultepec



Diego Rivera, Mosaik am Teatro Insurgentes in der Hauptstadt Mexiko, 1955. Ausschnitt: Inquisition, Musiker spielen den Nationaltanz „El Jarabe"

Volkskunst: Maultier (wird zur Feier des Corpus Christi vor den Kirchen verka[illegible])

Volkskunst: Ex voto, Votivgabe, Malerei auf Blech, 1881
Foto: Marianne Göritz

Volkskunst: Bemalte Tanzmaske, Michoacán (Westmexiko)
Foto: Marianne Göritz

Volkskunst: Zwei Tonfiguren. Provinz von Guerrero (Mexiko)
Foto: Marianne Göritz

David Alfaro Siqueiros, Entwurf für ein Wandbild, 1958

Diego Rivera, Akt, Öl, 1940

José Antonio da Silva, Selbstbildnis, 1956

José Clemente Orozco, Indio, von einer Lanze durchbohrt

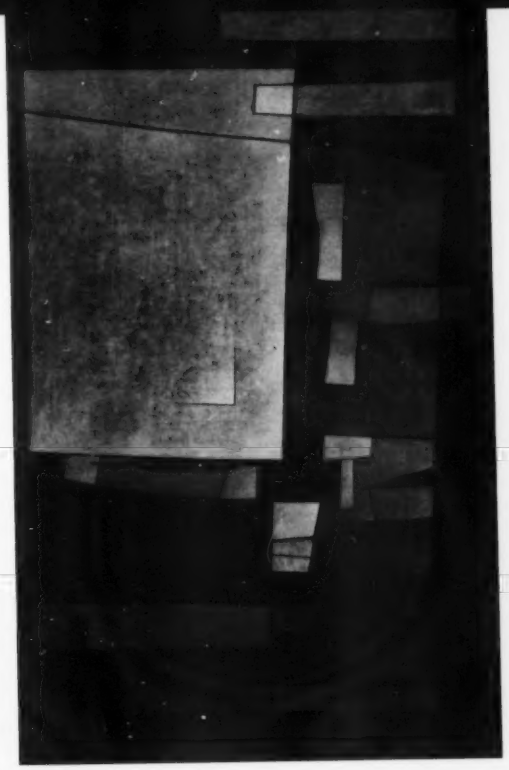
Rafael Coronel, Frauenkopf, Zeichnung, 1958

Zélia Salgado, Schöpfung aus dem Oval Nr. 8, 1955

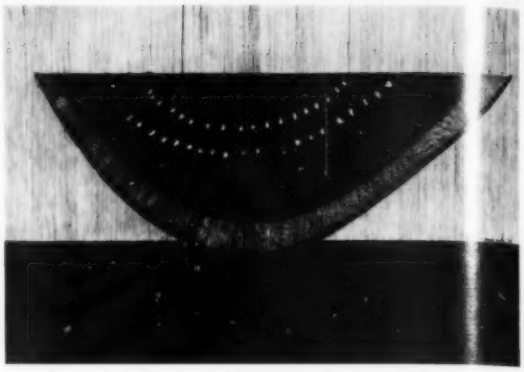
Rufino Tamayo, Zitternde Frau, Öl, 1949

Roberto Matta
Soie des Consciences, Öl, 195
Galerie Daniel Cordier

Gunther Gerszo, Grenze, Öl, 1958



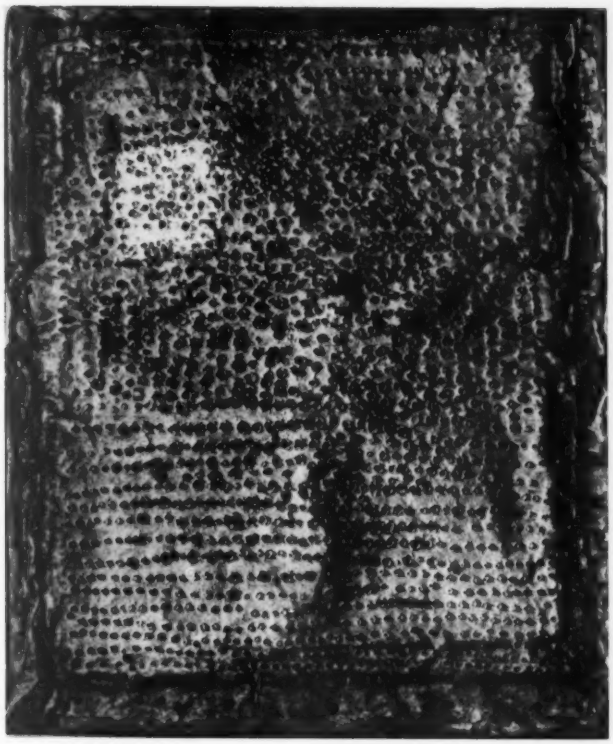
erto Matta,
, Öl, 195
el Cordier



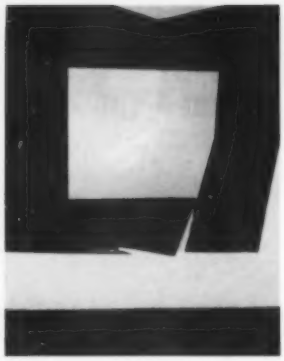
Aldemir Martins, Wassermelone, Tusche, 1957

Abraham Palatnik, Visuelle Formation, Glasmalerei, 1958

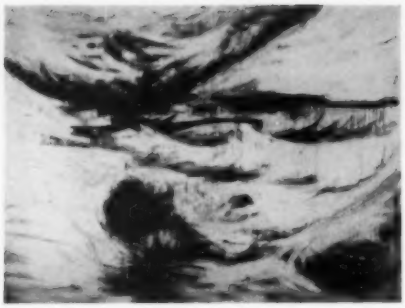
Mathias Göritz, Schweißtuch Nr. 1, Collage, 1958



Almir Mavignier, Deformiertes Quadrat

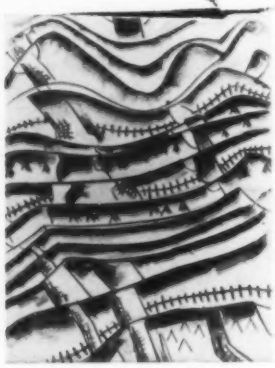


1. Biennale von Paris:
Robyn Denny, 1959



1. Biennale von Paris:
Misao Domoto, 1959

Galerie Claude Bernard, Paris:
Roel d'Haese, 1959



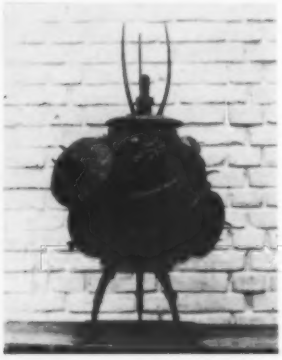
Galerie Rive Droite, Paris:
Man Ray, 1913

Galerie Charpentier, Paris:
Music, 1959

Galerie Bellechasse, Paris:
Théo Kerg

Kunsthalle Recklinghausen:
Jaap Wagemaker, 1958

Kunsthalle, Recklinghausen:
Jaap Mooy



Osthaus-Museum, Hagen:
Norbert Kricke

Osthaus-Museum, Hagen:
Brigitte Meier-Denninghoff

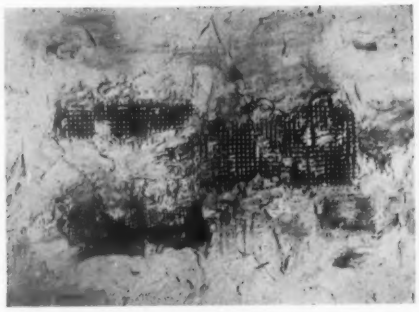
Kunsthalle Recklinghausen:
Emil Cimiotti

Kunsthalle Recklinghausen:
Otto Piene

AUSSTELLUNGEN

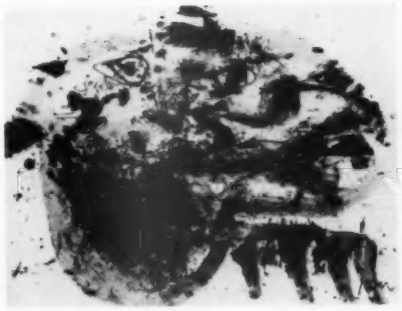
Galerie 22, Düsseldorf:
Luis Feito, 1959

Museum Leverkusen:
Antonio Tàpies, 1952



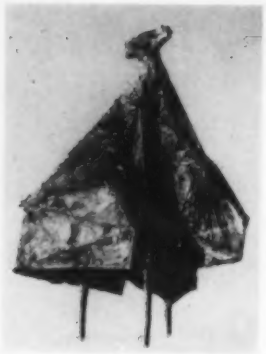
Kunsthalle Düsseldorf:
Herbert Kaufmann, 1958

Galerie Parnass, Wuppertal:
Raul Ubac



Galerie van de Loo, Essen:
Asger Jorn, 1956

Kunstsammlungen Bonn:
Hans Uhlmann, 1959



Galerie Cordier, Frankfurt a. M.:
Lynn Chadwick, 1959

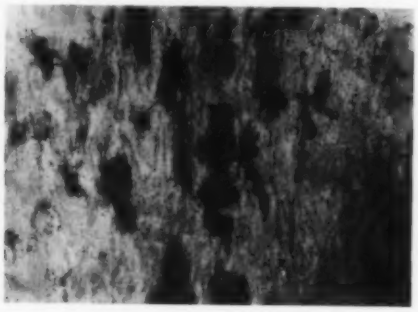
Galerie Hudtwalcker, Frankfurt a. M.:
Joan Miró

Kunsthalle Baden-Baden:
Friedrich Werthmann, 1959

Galerie 59, Aschaffenburg:
Guus Melai

Mathildenhöhe, Darmstadt:
Wilhelm Loth

Mathildenhöhe, Darmstadt:
Bruno Erdmann



Galerie Müller, Stuttgart:
Willi Baumeister, 1942

ses Versprechens ist auf dem genannten Bilde geschildert: Quetzalcóatl, die „Gefiederte Schlange", kommt auf einer schlangenförmigen Barke gefahren, neben ihm aber sitzen friedlich vereint die Stifter großer Weltreligionen: Christus und Buddha, ein Ägypter als Sinnbild des „Ketzerkönigs" Echnaton, Mohammed und der Marduk von Babylon. Sie breiten ihre Hände dem Licht entgegen, das eine nunmehr leidlose Welt beleuchtet.

In dem Charakter der Universitätsstadt ist auch das neue Verkehrs- und Arbeitsministerium gehalten (SCOP = Segreteria Comunicaciones y Obras Publicas), ein zwar kleinerer, aber mit 93 000 qm doch recht stattlicher Komplex. Es wurde 1954 durch die drei Architekten Carlos Lazo, Raoul Cacho und Augusto Perez Palacios vollendet und ebenfalls von Juán O'Gurman mit Naturstein-Mosaiken ausgeschmückt.

Die überlebensgroßen Mosaiken des Verkehrsministerium illustrieren im wesentlichen die Aufgaben, die in diesem Baukomplex gelöst werden, aber wiederum reich verbrämt mit altmexikanischer Mythologie. Um hier wirkungsvoller arbeiten zu können, hat man Teile der Fassade durch fünf bis zwölf Stockwerke hindurch zu Riesenflächen zusammengefaßt und darauf Gestalten bis zu fünffacher Lebensgröße angebracht. So ist die ganze Südfront mit einer Szene bedeckt, die der Sage angehört und die in neuere Zeit zum Wappen Mexikos wurde: Als die Azteken, aus dem Norden von den geheimnisvollen „Sieben Höhlen" (Chicomoztók) kommend, noch ein heimat- und ruheloses Wandervolk waren, riet ihnen ihr Priestergott, dort eine feste Ansiedlung zu gründen, wo sie zuerst einen Adler auf einem Nopal-Kaktus sitzen sähen. Bald darauf erblickten sie im Schilf des Tezcocosees solch einen Raubvogel, wie er eine Schlange verzehrte und an der gleichen Stelle wurde Tenochtitlán, die Mutterstadt des heutigen Mexiko, gegründet.

Man hat diesen Stil, der die altheidnische Kunst mit ihrer figürlichen Strenge und zugleich Farbigkeit einbezieht, in bescheidenem Maße auch an privaten Bauten angewandt, wie etwa bei dem mexikanischen Werk der schweizer pharmazeutischen Fabrik Ciba oder bei den großen Komplexen sozialer Wohnungsbauten, die seit einigen Jahren in verschiedenen Teilen der Hauptstadt entstehen.

Diego Rivera hat in seinen dem Technischen Zeitalter gewidmeten Bildern Experimente gewagt, deren Ergebnisse oft nur noch politische Postulate waren. Dagegen gehören seine Mosaiken am Teatro Insurgentes zu seinen besten Arbeiten. Das 1954 gebaute Theater zur Aufführung moderner Bühnenwerke liegt etwa 10 km außerhalb des Zentrums an der großen Auto-Ausfallstraße nach Westen, nach Cuernavaca, Taxco und mündet in dem Modebad Acapulco am Pazifik. Da täglich Abertausende von Menschen diese Straße in beiden Richtungen passieren, mag daraus der Gedanke entstanden sein, dem Theater einen Blickfang zu schaffen, der mehr ist als nur kurzfristige Propaganda. So entstand an der nach Süden gelegenen und breiten Fassade des an und für sich bescheidenen Baus zunächst ein großes Fresko, das aber offenbar von den heftigen Gewittern der Regenzeit so angegriffen wurde, daß man auf einen dauerhaften Stoff sann. Darauf wurde das Gemälde durch ein Monumentalmosaik nach Art derer in der nahen Universitätsstadt und am Verkehrsministerium ersetzt. Man wählte für die Ausführung ein Material, das in Italien von den Römern an bis heute im Gebrauch ist: Glasstäbchen, die bereits in der Masse gefärbt sind und daher jede gewünschte Nuance erhalten können. Dank dieses Materials haben die Mosaiken am Teatro Insurgentes jenes geheimnisvolle Feuer, wie wir es etwa in Ravenna, Rom oder Palermo bewundern.

Wer Diego Riveras vorherige Arbeiten kennt, wird thematisch nicht viel Neues in diesen Mosaiken finden und doch bedeuten sie eine Krönung seines Werkes. Die Wahl der bunten Steine machte eine Arbeit notwendig, die der Maler allein nicht bewältigen konnte, so daß er einer kleineren Schar von Mitarbeitern bedurfte, deren Namen auf der Fassadeninschrift genannt sind. Vor allem aber erforderte dieses Mosaik, da es sich hauptsächlich um historische Stoffe handelte, ein genaues Studium der Einzelheiten wie indianische Kleider, Musikinstrumente usw. Dabei kam Rivera seine hervorragende Kenntnis des vorspanischen Mexiko mit seinen Kulten, Bräuchen und Lebensgewohnheiten zu Hilfe.

Auch hier wird ein bewegter Ausschnitt aus der mexikanischen Geschichte gezeigt, in einer ebenso einfachen wie leidenschaftlichen Sprache, als erzähle dies alles ein Indio, aber zugleich surrealistisch überblendet, wobei die Schlichtheit der Aussage und das Raffinement der künstlerischen Mittel einander wirkungsvoll durchdringen. Daher erscheint dem Betrachter die virtuose Verschmelzung der Kompositionsteile wie mühelos entstanden: bei größter innerer Dynamik geht doch alles organisch ineinander über. Der Schilderung liegen motivlich zwei Leitgedanken zugrunde: das vegetative Leben der Eingeborenen vor Ankunft der spanischen Eroberer, und das durch Zwang zur Leidenschaft, zum Haß und zur Aktion führende der Kolonisation, deren beiden Endpole sind: Hier gesellschaftliches wie religiöses Chaos unserer Zeit und dort die junge Freiheit der vorher unterdrückten Völker. Auch dies ist nicht frei von staatspolitischer Tendenz, aber doch so souverän erzählt, daß sich kein Betrachter dem allgemein menschlichen Ausdruck entziehen kann.

Diego Rivera

Notizen zur Malerei Lateinamerikas

Malerei in Lateinamerika ist eine Verrichtung ohne Tradition, die trotzdem an Traditionen gebunden ist. Das klingt paradox, führt aber unmittelbar in das eigentliche Problem der Kunst dieses Kontinents. Wie die Republiken jeweils hundert oder hundertfünfzig Jahre alt sind, so gibt es seit nicht viel länger ein Kulturbewußtsein, eine Verantwortung, daß eine solche Republik nicht nur politisch, sondern auch kulturell zu vertreten ist. Die Voraussetzungen sind gering, daher der Mangel an Tradition. Gewiß, Peru, Mexiko und in gewissem Grad Chile hatten eine präkolumbianische Kultur und Kunst, man übersah sie jedoch, da sie von Indios stammte, Jahrzehnte hindurch. Die Bindungen entstanden dadurch, daß Maler oder Bildhauer (Schriftsteller oder Musiker, kann man hinzufügen) ihre Leitbilder in Europa suchten, dort also die Traditionen konsumierten. Ein Maler wie der Uruguayer Juan Manuel Blanes war nichts anderes als ein italienischer Historienmaler, der Argentinier Fernando Fader ein deutscher Sezessionsimpressionist, und die Reihe ließe sich mit kubanischen Fauves, mit chilenischen Kubisten und venezolanischen Geometrikern fortsetzen. Ganz gleich, wie es um die qualitative Wertung einzelner Bilder steht: die lateinamerikanische Kunst ist grosso modo vorerst Konsum und die Maler der einzelnen Länder wissen es. Während des letzten Krieges, als Lateinamerika von Europa abgeschnitten war, erhoben sich allerorts Stimmen, die eine „amerikanische Kunst" forderten, nur daß, wie bei allen Forderungen dieser Tonart, sich niemand genauer vorstellen konnte, wie diese Kunst aussehen sollte. Die Ergebnisse variierten von einem sozialistischen Realismus bis zu einer Neuentdeckung der aztekischen oder inkaischen Hieroglyphen.

Dazu muß gesagt werden, daß der Einfluß der mexikanischen Wandmaler in den dreißiger Jahren ziemlich unerfreuliche Folgen hatte. Mexiko ließ während der Revolution Maler wie Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros an den Ereignissen teilnehmen, als Politmaler und Agitatoren al fresco, wobei allerdings zu bedenken ist, daß zum erstenmal auf dem Kontinent Maler sich mit unmittelbar realen, sozialen Geschehnissen auseinanderzusetzen hatten, mithin in Mexiko eine Kunst aus einer durchaus mexikanischen Wirklichkeit entstehen und eine Tradition nicht konsumiert, sondern geschaffen werden konnte. Kein Wunder, wenn dieser fast renaissanceartige Zug im Lande populär wurde, kein Wunder auch, daß diese meterlangen Fresken und Bildererzählungen eine neue Akademie vorbereiteten. Wie der revolutionäre Zug Mexikos sich bald in Kompromissen und alltäglichen Händeln verlor, so verlor die Malerei den leidenschaftlichen Impuls. Rivera, Orozco und Siqueiros wurden Hofmaler der mexikanischen Politiker, ganz gleich, ob ihre Themata revolutionär waren oder nicht. Octavio Paz sagte in den vierziger Jahren, angesichts der gestenreichen und trotzdem leeren Bildveranstaltungen: „Man kann nicht revolutionär sein und zugleich offizieller Maler eines Regimes, ohne Konfusion und Verwirrung zu stiften."

Cartagena, Valparaiso, Montevideo, Hafenstädte, deren Klima ganz eigenartig ist — hier trifft Europa ein, zugleich zeigt sich hier Lateinamerika am farbigsten. Kalkrosa Bauten auf der Landzunge, die Zimmer werden einzeln vermietet, Neger, Mulatten, Indios, Zambos und zuweilen ein gestrandeter Schwede räkeln sich auf den Holzdielen oder Steinfliesen, jagen Hornissen mit der nackten Hand, trinken Zucker- oder Agavenschnaps und hängen geschenkte Fleischstücke an Eisenhaken in die Sonne, bis die Maden verdorrt herabfallen. Das Radio spielt stundenlang Tangos oder Marimbas. Zwar liegt Neapel vor der Tür oder Barcelona, das Land selbst jedoch ist mit anderen Mustern bevölkert, bewachsen, bebaut. Hier liegt ein Ansatz für eine Malerei, ein etwas einfacher Ansatz freilich, aber Malerei ist vor allem eine optische Kunst, keine soziologische oder geometrische.

Was einige wenige lateinamerikanische Maler auszeichnet, die internationales Format haben, Wilfredo Lam etwa, Roberto Matta oder Rufino Tamayo, ist der folkloristische Zug, der, dank einer seltsamen und fremden Farbigkeit der Länder, für europäische Augen surreale Züge trägt. Kein Zufall auch, daß gerade diese drei Maler in Europa Zugang zum Surrealismus hatten oder von den Surrealisten aufgenommen wurden. André Breton hat über Matta und Lam und für Tamayo das Vorwort im Katalog der Pariser Ausstellung geschrieben. Allerdings ist ein solcher Hinweis nicht unbedingt wörtlich zu nehmen — man könnte sogar sagen, daß Bretons Eifer für die drei Maler auf einem Mißverständnis beruht. Die Bilder Lams, Mattas oder Tamayos sind frei von jedem d e p a y s e m e n t, von jeder onirischen Note, es ist nicht U n e v a g u e d e r ê v e s (um Aragons Buchtitel zu zitieren), was in den Bildern erscheint, sondern eine Welle von Natur, von Rohstoff. Janheinz Jahn hat einmal anhand der Gedichte des Antilleaners Aimé Cesaire nachgewiesen, daß trotz der surrealistischen Diktion Realitäten, nachweisbare Realitäten in den Versen eingefangen sind, zwar chiffriert, die zuweilen aber nur überwirklich scheinen, weil wir mit den Vorzeichen unserer Wirklichkeit an die Gedichte herangehen. Ähnliches läßt sich von den Bildern Lams sagen, Bilder voller Negritude und Magie, die jedoch ganz unmittelbare Realitäten in sich tragen.

Andere Maler versuchen, Europas Formen in amerikanischen Kompositionen anzuwenden, der Uruguayer Torres-Garcia etwa, der Hieroglyphen und Klee in orthogonale Strukturen setzt, der Chilene Herrera Guevara, der Vivin und die Extrakte der kleinen Städte zusammenführt. Es gibt, andrerseits, Maler von einem verbissenen Epigonentum, wie der Brasilianer Candido Portinari, der Picasso zu Konfektionsstücken verschneidet oder der Argentinier Emilio Pettorutti, ein später und hygienischer Kubist, die gerade dank ihrer Verbissenheit wenn nicht hinterlassungsfähige Bilder, so zumindest eine Situation schaffen, die kunststrategische Werte hat. Offizielle Maler oder Bildhauer der Republiken sind immer noch die anspruchslosen Impressionisten oder die Denkmalsplastiker der Nationalhelden. Mäzen ist vor allem der Staat, nicht der Sammler oder der Museumsdirektor fördern Kunst, sondern der Minister. Ich entsinne mich, wie nachdrücklich in den vierziger Jahren der Einfluß von André Lhote in einigen Teilen Lateinamerikas war, nicht etwa, weil Lhote eine überzeugende Malerei zustandegebracht hatte, sondern weil seine Argumente, die Sentenzen seiner Schriften, selbst einen Minister von der modernen Kunst zu überzeugen vermochten.

Mehr als anderswo ist die Malerei des Kontinents Sache der einzelnen, jener paar Lams, Tamayos, Mattas, die freilich wie Exilierte wirken, wenn man die Kunst ihrer Länder besieht. Sie sind auch Exilierte. Nur, daß es sich nicht um Wohnsitze oder um Zuzugsgenehmigungen handelt, wenn von Malerei die Rede ist. Der Hintergrund, die Kunst, die im Lande selbst entsteht, bleibt vorerst noch Konsum, ganz gleich, ob nun Juan Gris, Vasarely oder Wols konsumiert wird. Das klingt hart. Dennoch muß man ganz betont hinzusetzen, daß Lateinamerika eines der bedeutungsvollen künstlerischen Reservoirs ist — es gibt in den einzelnen Ländern Persönlichkeiten und Potenzialitäten, die, ganz gleich ob morgen oder übermorgen, unversehens in die internationale Malerei eingreifen können, wie Pollock, Tobey oder Kline plötzlich von Nordamerika aus in die neue Kunst eingegriffen haben.

Hans Platschek

Zum Tode Bernard Berensons

Bernard Berenson, der in der Nacht vom 6. zum 7. Oktober dieses Jahres aus dem Leben schied, hatte das Methusalemalter von 94 Jahren erreicht. Am 26. Juni 1865 in Litauen, in der Nähe von Wilna geboren, übersiedelte er noch in Knabenjahren mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten, nach Boston. Er studierte an der Harvard Universität, wo er und der zwei Jahre ältere Spanier George Santayana, der als Philosoph und Verfasser des Romans „Der letzte Puritaner" Weltruhm erlangen sollte, als die zwei Intellektuellen galten. Berenson wurde nicht so sehr von seinen Kommilitonen geschätzt, dafür um so mehr von seinen Professoren, die große Dinge von ihm erwarteten. Seine glänzenden Gaben fielen auch einigen reichen Leuten in Boston auf; sie sammelten unter sich 750 Dollar, um den jungen Mann nach Europa zu schicken. Später lieh ihm Mrs. Gardner weitere 750 Dollar, eine Summe, die sich reichlich verzinsen sollte, denn Berenson stellte für die Dame eine der wertvollsten Sammlungen Amerikas zusammen, für die Mrs. Gardner drei Millionen ausgab; als der Kunsthändler Duveen ihr dafür später 15 Millionen Dollar bot, lehnte sie sein Angebot ab.

Berenson traf 1887 in Italien ein. Die Kunst gehört noch nicht zu seinen Hauptinteressen. Auf der Harvard-Universität war er für Sanskrit und Philologie inskribiert gewesen; außerdem hatte er die Vorlesungen des Psychologen William James gehört und war von dem pedantischen Charles E. Norton in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Stärksten Eindruck machten auf ihn die majestätische Beredsamkeit des englischen Kunstschriftstellers John Ruskin, sowie Walter Pater, der in seinem Buch „Die Renaissance" das Erwachen des Schönen im Abendland dargestellt hat. Oskar Wilde lernte er persönlich kennen und saß zur Dämmerstunde mit ihm oft allein im Café Royal.

Erst in Italien beschloß er, sich ganz dem Studium der Kunst, vor allem der Malerei der italienischen Renaissance zu widmen. Unter den italienischen Kunstgelehrten imponierten ihm am meisten Morelli, der eine fast naturwissenschaftlich exakte Methode der Bilderbestimmung ausgearbeitet hatte. Berenson machte sich diese Methode zu eigen und verfeinerte sie. Auf seine spirituelle Formation gewannen Einfluß der positivistische Geschichtsschreiber und Schöpfer der Milieutheorie Hippolythe Taine, sowie Jacob Burckhardt, der mit seinem 1860 erschienenen Buch „Kultur der Renaissance in Italien" das Renaissancebild Europas entscheidend mitbestimmt hat. Nicht zu vergessen ist seine Begegnung mit dem florentinischen Kreis von Hildebrandt und Marées, deren Kunst in dem Philosophen Konrad Fiedler einen theoretischen Verfechter fand; mit dessen Ablehnung jeglicher Inhalts-Ästhetik stimmte Berenson überein, für den die Kunst eine Sache der „reinen Sichtbarkeit" war.

Das erste Buch von Berenson „Die venetianischen Maler der Renaissance" erschien 1894; ihm folgten als zweiter Band der „Italienische Maler der Renaissance", die „Florentinischen Maler" (1896) und die „Maler Mittelitaliens" (1897). In den „Florentinischen Malern" arbeitete er vor allem seine Theorie der „tastbaren Werte" (tactile values) aus. Nach Berenson beruhen die wesentlichen Eigenschaften eines Künstlers auf „tastbaren Werten", und dann auf „Bewegung". In dem Band „Maler Mittelitaliens" entwickelte er die Idee der „räumlichen Komposition" als Grundlage der religiös inspirierten Malerei. Als Hauptwerk Berensons gilt der 1903 erschienene Band „Handzeichnungen der Florentinischen Maler", der seinen Weltruf als größter Experte der italienischen Renaissancemalerei begründete. Diesen Ruf machte sich Duveen zunutze, jener Kunsthändler, der den amerikanischen Milliardären die Passion des Bildersammelns eingeflößt hatte. Er trat an Berenson mit dem Vorschlag heran, gegen Honorar sein Berater für italienische Kunstwerke zu werden; außerdem bot er ihm eine Provision aus jedem Verkauf. Unter der Bedingung, nichts mit dem Verkauf der Kunstwerke zu tun zu haben, ging Berenson auf Duveens Vorschlag ein. Dem Kunsthändler war es nur recht, wenn Berenson nichts mit dem Verkauf zu tun haben wollte, und er meinte etwas verächtlich: „Berenson weiß vielleicht, was echt und gut ist, aber nur ich weiß, was sich verkaufen läßt."

Berenson wurde durch die dreißigjährige Zusammenarbeit mit Duveen reich, sehr reich. Er konnte die Villa „I Tatti" auf einem Hügel bei Florenz erwerben, die er mit einer 50 000 Bände umfassenden Bibliothek, kostbaren Möbeln und erlesenen Kunstwerken füllte. Ein weiter Park mit berühmter Zypressenallee umgibt die Villa, in der der kleine, immer à quatre épingles gekleidete Gelehrte residierte und die vielen Gäste aus aller Welt: Gelehrte, Studierende, Dichter, Damen der Gesellschaft, aber auch Könige grand-seigneurial empfing. Seine Plauderkunst war berühmt. „Ich bin zum Reden und nicht zum Bücherschreiben geboren", sagte er. „Ich hätte im 18. Jahrhundert leben sollen, als Gespräche noch etwas galten . . ." Aber andererseits hatte er die Gewohnheit, täglich eine bestimmte Zeit an seinem Schreibtisch zu sitzen und zu schreiben; wenn er es nicht tat, kam er sich moralisch minderwertig und physisch unrein vor, was an den Maler Hans Purrmann denken läßt, der sagte: „Wenn ich nicht male, bin ich ein schlechter Mensch."

Im zweiten Weltkrieg war Bernard Berenson (von den Intimen kurz BB genannt) nicht nur als feindlicher Ausländer, sondern auch als rassisch Unerwünschter gefährdet, aber es gelang einem mutigen Freund, ihn bei sich zu verstecken. Auch die Kunstschätze der Villa I Tatti konnten vor den begehrlichen Blicken Görings in Sicherheit gebracht werden.

Berenson bewahrte eine erstaunliche Rüstigkeit und Geistesfrische bis ins höchste Alter. Nie erlahmte seine Wißbegierde und Neugierde. Auch als Neunzigjähriger pflegte er eine Lektüre in sechs Sprachen und zeigte brennendes Interesse für die Liebesaffairen seiner Bekannten. Seine bevorzugten Autoren waren Shakespeare und Cervantes; das letzte Buch, aus dem er sich vorlesen ließ, war Don Quichotte.

Als gläubiger Sohn der katholischen Kirche, zu der er sich seit Jahrzehnten bekannte, erbat er in seiner letzten Krankheit den päpstlichen Segen, den ihm Kardinal Tardini telegrafisch übermittelte. Europäer und Christ waren für ihn eins. „Im gegenwärtigen Augenblick", schrieb er, „und in wer weiß wie vielen zukünftigen Jahrhunderten können wir dem Christentum so wenig entrinnen wie der Schwerkraft der Erde, können wir ohne Christentum so wenig leben, wie ohne die Luft, die wir atmen." Das gelte auch, meinte Berenson, für die europäischen Juden, einerlei ob sie noch auf dem Boden der Synagoge stehen oder nicht.

Berensons Leben, erfolg- und ruhmreich wie es war, könnte den Neid der Götter erregen. Er selbst erklärte jedoch: „ich kann mein Leben nur als einen Mißerfolg ansehen". Er litt unter dem Schuldgefühl, sein schöpferisches Talent als Experte im Kunsthandel aufgebraucht zu haben, vom rein geistigen Streben abgewichen zu sein. Aber sein „Sündenfall" wird den amerikanischen Studenten zugute kommen; nach dem Willen des Verstorbenen ist die Villa „I Tatti" mit ihrer unvergleichlichen Bibliothek und ihren unschätzbaren Sammlungen für die Studierenden der Harvard Universität als kunsthistorisches Institut bestimmt.

L. Z.

Oasen der Reinheit

Zum 60. Geburtstag von Vordemberge-Gildewart

Überblickt man die Situation der gegenstandsfreien Kunst heute, so unterscheidet man unschwer zwei polar gegensätzliche Hauptgruppen: eine, die sich seit der Jahrhundertmitte immer mehr in den Vordergrund schiebt und auf der documenta II fast die Alleinherrschaft usurpiert hat, umfaßt die Vertreter der informellen Kunst; eine andere, die der konkreten oder absoluten Kunst bedient sich strenger Formen. Die pythagoreische Kunst der Konkreten verhält sich zur heraklitischen Kunst der Informellen wie Klassik zu Romantik, wie Objektivität zu Subjektivität, wie Disziplin zu Anarchie, wie Wachheit zu Rausch.

In Vordemberge-Gildewart, der am 17. November seinen 60. Geburtstag feierte, besitzt die konkrete Malerei einen deutschen Repräsentanten von internationaler Geltung. Er wurde am 17. November 1899 in Osnabrück geboren, studierte an der Technischen Hochschule in Hannover, übersiedelte 1938 nach Amsterdam, wo er Max Beckmann als antipodischen Leidensgefährten im Exil begegnete, und wurde 1954 von Max Bill an die „Hochschule für Gestaltung" in Ulm berufen, als Leiter der Abteilung „Visuelle Gestaltung". 1953 zeichnete ihn Sao Paolo mit dem Preis der zweiten Biennale, 1955 seine Heimatstadt Osnabrück mit der Justus-Möser-Medaille aus.

Seine nur wenige Formelemente: Gerade, Dreiecke, Rechtecke, Quadrate, Stäbe verwendenden Bildkompositionen sind beglückende „Gleichnisse der Harmonie". Bild = Farbe + Form + Raum. Er ist wie der Suprematist Kasimir Malewitsch in eine „Wüste" gelangt, in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist. Wie dem Russen ist es ihm um die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst zu tun. Die Erscheinungen der gegenständlichen Natur sind für ihn bedeutungslos.

„Wo immer man Bravour oder Virtuosität sucht, kommt Betrug heraus", erklärt Vordemberge-Gildewart, der alles Effektvolle wie eine Todsünde meidet. Mit seinem asketischen Formvokabular erreicht er ein Maximum von Empfindung in seinen schönfarbigen, ausbalancierten Kompositionen, die auf optisch sensible Menschen ebenso wirken wie die strengen Fugen von Johann Sebastian Bach auf musikalisch Empfängliche.

Vordemberge-Gildewart hat sich auch vielfach literarisch betätigt und 1940 in Holland einen Gedichtband erscheinen lassen, dem er den bezeichnenden Titel gab „Millimeter und Geraden".

Leopold Zahn

AUSSTELLUNGEN

PARISER KUNSTBRIEF

Die Kunst ist in das Zeitalter der Biennalen eingetreten. Diese regelmäßig wiederholten Kundgebungen ziehen in großer Form die künstlerische Bilanz, und die weitausholende internationale Gegenüberstellung ist ein gefährlicher Gegner der alten Formen des französischen „Salon". Paris, Hauptstadt der Ausstellungen, war es sich gegenüber Venedig und Sao-Paulo schuldig, auch eine Biennale zu besitzen, und hat sich mit viel Mut auf dieses Unternehmen eingelassen.

Die Biennale von Paris, die ihre Pforten Anfang Oktober im Museum für Moderne Kunst eröffnete, ist jungen Künstlern unter 35 Jahren aller Länder zugänglich. Gegen dieses Höchstalter haben sich zahlreiche Proteste erhoben. Es ist aber nach jüngster historischer Erfahrung (die meisten der großen Künstler des 20. Jahrhunderts haben ihre Reife vor 35 Jahren erreicht) berechtigt. Die Biennale von Paris macht einen „jungen" Eindruck, und das ist es, was ihre Fehler entschuldigt. Ungefähr 40 Nationen sind dem Ruf Frankreichs (mit mehr als 500 Arbeiten) gefolgt. Aber die Wahl der verantwortlichen Kommissare dieser nationalen Abteilungen erfolgte in allen Ländern mit größter Nachlässigkeit, wie aus dem Ergebnis zu ersehen ist.

Die übergroße Vorsicht dieser Kommissare hat bei gewissen Ländern zu einer wahrhaftigen Karikatur ihrer Kunst geführt. Dies ist besonders bei Italien der Fall, dessen Kunst denjenigen, die die Person des Leiters der italienischen Abteilung nicht kennen, unerklärlich schwach erscheint. Die schlechtesten Künstler, figurative wie auch abstrakte, scheinen sich hier ein Stelldichein gegeben zu haben.

Auch die junge Kunst in Deutschland kommt hier trotz wirksamer Bildanordnung nicht zur ausreichenden Darstellung. Nur die Maler Brüning, Kaufmann und Jürgen-Fischer, der Bildhauer Cimiotti und der Zeichner Schreib ragen aus einer langweiligen Versammlung von Nachahmungen hervor. Die Lage ist in der englischen Abteilung besser, wo die Persönlichkeit des jungen Robyn Denny mit einer hartkantigen Malerei auffällt. Die ausgeglichensten Abteilungen sind die der Schweiz, Belgiens (mit Bert de Leeuw und Vandercam), Hollands und Israels. Die Abteilung Japans ragt durch die Einheit der Arbeiten hervor, die alle von bekannten, in Paris lebenden Künstlern gestellt wurden. Domoto, dessen Talent sich seit zwei Jahren bewährt und der z. Z. in der Galerie Stadler ausstellt, zeigt hier eine glanzvolle Serie von neuen Gemälden. Ihm zur Seite stehen Imai, Maeda und der Bildhauer Mizui.

Die Abteilung der Vereinigten Staaten dokumentiert die künstlerische Initiative dieses Landes. Helen Frankenthaler vertritt hervorragend das Element dessen, was man „cool-style" der „Aktions-Malerei" nennen kann. Aber die junge amerikanische Generation bleibt nicht nur bei einer getreuen Wiederspiegelung des abstrakten Expressionismus stehen. Der „neo-dadaistische" Strom ist durch die hervorragende Persönlichkeit Rauschenbergs vertreten. Er ist der Schöpfer von unvergleichlichen Montagen, auf denen Porträts von Eisenhower und Metallplatten mit Coca-Cola-Flaschen und ausgestopften Vögeln vereinigt sind. Eine dieser Schöpfungen trägt die bedeutungsvolle Devise „My Ass". Man bemerkt bei den jungen Amerikanern ebenfalls eine Rückkehr zur flachen geometrischen Malerei, wie es Pritschard illustriert. Einige Künstler wenden sich zur figurativen Malerei zurück und zeigen ein besonderes Interesse für menschliche Gesichter. Die junge Bildhauerei ist — leider ungenügend — durch die monumentale Komposition in gebranntem Ton von Voulkos vertreten.

Diesem starken und kräftigen Zug der jungen amerikanischen Malerei gesellt sich die ernste, lakonische Kunst der Polen. Lebensztejn, Tarasin, Ziemski sind die begabtesten Kräfte dieser neuen Generation. (Die Beteiligung Polens ist übrigens ergänzt durch eine Ausstellung von sieben jungen Malern in der Galerie Lambert.) Einfachheit im Umgang mit den Möglichkeiten und technisches Experimentieren scheinen die Haupttendenz der jungen Polen zu sein.

Die meisten der südamerikanischen, afrikanisch-asiatischen und skandinavischen Länder zeugen sowohl hier als auch in internationalen Ausstellungen in Venedig und anderswo nur von einem guten Gedächtnis. Desgleichen die osteuropäischen Länder, mit Ausnahme von Polen und auch Jugoslawien, dessen junge Künstler, trotz einiger Konzessionen an den Primitivismus oder an die falsche Volksgeschichte, die freien Formen benützen und meisterlich handhaben.

Die Beteiligung Frankreichs oder genauer der Schule von Paris ist das Ergebnis eines merkwürdigen Verfahrens. Verschiedene Wähler wurden zur Auswahl der Künstler berufen: junge Kritiker, Künstler unter 35 Jahren (ausgesucht aus den Komitees der offiziellen Schulen und Ausstellungen) und schließlich der Rat der Verwaltung der Biennale, dessen Hinzukommen die Situation wesentlich verschlechterte. Der „Saal der Kritiker" (zusammengestellt von G. Boudaille, M. Conil-Lacoste, P. Descargues, M. Ragon, P. Restany, G. Weelen, Y. Taillandier und begrenzt auf etwa 20 Gemälden und 4 Plastiken) zeigt eine Auswahl von hoher Qualität. Man sieht Bellegarde, Feito, Hundertwasser, Marfaing, Koenig und einige andere der besten Künstler der neuen Generation. Das Experiment ist durch Yves Klein, den Maler der blauen „Monochromes", und durch Tinguely, den Erfinder der „Metamatics", der Malmaschinen, vertreten. Das Niveau sinkt bei der vom Künstler-Komitee getroffenen Auswahl und wird zu einer Katastrophe in den Sälen der von der Biennale-Verwaltung Eingeladenen. Hier wurde die schlechteste traditionelle Malerei gehängt. Hohle Machwerke bilden eine von tödlicher Langeweile geschwängerte Atmosphäre.

Man hat sich sehr bemüht, das Innere des Museums für Moderne Kunst zu verschönern, das aus Anlaß der Biennale frisch gestrichen wurde (worauf man seit 20 Jahren gewartet hat). Künstlergruppen wurden einberufen, um die Architektur zu dekorieren: die Ehrentreppe wurde der Gruppe um Rebeyrolle vertraut. Am schönsten gelang die Ausschmückung des Auditoriums der Biennale, die durch die sogenannte „Informelle Gruppe" unter der Leitung von Georges Noel ausgeführt wurde. Neben traditionellen Gemälden, sowie das von Neiman (ein riesiges Werk von 3×3 m und eines der besten dieses 28jährigen Malers, dem man eine glänzende Zukunft voraussagen kann) findet man eine ganze Reihe von „Plakat-Künstlern", die ihre nächtlich eingeheimste Beute ausstellen. Eine ganze Bretterwand mit zerrissenen farbigen Plakaten und dem vom Regen verwaschenen Holz ist im Innern des Musiksaales aufgerichtet worden. Die Organisatoren unter der Leitung von Raymond Cogniat wollten diese Biennale zu einem internationalen Zusammentreffen gestalten und haben an junge Schriftsteller und Komponisten appelliert. Viele Kundgebungen, sowohl literarische wie musikalische, haben bei dieser Gelegenheit versucht, die neuzeitliche Kunst aller Sparten zu vereinigen.

Der Auftakt ist gegeben: das Ziel dieser Biennale von Paris ist es, die künstlerischen Bemühungen der Jugend zu einer regelmäßigen Übersicht zusammenzuführen. Diese Absicht könnte verwirklicht werden, wenn es gelingt, das Fenster zur Zukunft noch weiter zu öffnen.

Die Biennale von Paris hat der traditionellen jährlichen Ausstellung der Galerie Charpentier ein wenig geschadet. Es sind tatsächlich zwei radikal entgegengesetzte Einstellungen, die sich hier gegenüberstehen. Auf der einen Seite die dem Neuzeitlichen offene Biennale, auf der anderen Seite eine Art konservativer Pariser Salon. In diesem Jahr hat Herr Nacenta, der Leiter der Galerie Charpentier, an 5 Kunstkritiker appelliert, die für die Bilderwahl verantwortlich zeichnen: Georges Besson, Jean Bouret, Jacques Lassaigne, Claude Roger Marx und Michel Seuphor. Nacenta selbst spielt eine sechste Rolle in diesem Reigen des guten Geschmacks. Die Wähler durften 7 Künstler aussuchen, die alle durch 3 Gemälde vertreten sind: Brö, Cadoret, Dumitresco, Istrati, Néjad, Vano, Vuillamy. Mehr als die ewigen Buffet, Desnoyer, Gromaire, Humblot, Legueult, Marchand, Masson, Oudot und Pignon, die die Hauptstücke dieser Ausstellung bilden, wecken folgende Namen das Interesse: Helman, Music und Geer van de Velde.

Die Galerie de France stellt neue Arbeiten von Deyrolle aus. Zu systematisch sind die meisten dieser Bilder ohne die humorige Note, die dieser kalt wirkenden Kunst einen eigentümlichen Charme verlieh. Das ist schade. Einige sehr gelungene, freiere Arbeiten sind darunter, die uns die Kraft der poetischen Phantasie des Malers in Erinnerung rufen.

Mathieu zeigte während seiner Reise nach Brasilien in der Galerie Internationale d'Art Contemporain eine Reihe von großen Formaten, die größtenteils im Ausland vor dem Publikum entstanden sind — in Stockholm, Düsseldorf, Rom, Brüssel: es ist die emotionsgeladene Serie der Schlachten. „Le massacre de la Saint-Barthélemy", das letztgeborene Bild dieser titanischen Serie (6 m × 3 m) wurde von den Kameras der „Television Française" in 23 Minuten ausgeführt. Diejenigen, die diese Sendung sehen konnten, werden das Bild kaum vergessen, so unmittelbar war der Kontakt, der zwischen dieser Malerei und dem Beschauer hergestellt wurde.

Die Galerie Claude Bernard stellte Zeichnungen des Bildhauers Roeld'Haese aus. Dieser Künstler flämischer Herkunft besitzt eine tiefe, warme Menschlichkeit, die auch seine Zeichnungen bestimmt und ein Gleichgewicht der Formen herstellt. Die Arbeiten sind genau ausgeführt und kontrolliert. Sie zu lesen, bereitet größtes Vergnügen.

Eine ausgezeichnete Ausstellung von Man Ray in der Galerie Rive Droite gibt eine kleine lehrreiche Retrospektive über die Zeit von 1913 bis zu den neueren „Revolvingdoors", wobei sowohl der Dadaismus als auch der Realismus Rays präsentiert sind. Man muß Larcade dazu beglückwünschen, daß er diesen Experimentator dem Pariser Publikum in Erinnerung gebracht hat und die Schöpfungen Man Rays unter einem zusammenfassenden Gesichtspunkt zeigt.

Die Fortschritte von Probst (Galerie Arnaud) sind langsam. Er ist eine Natur voller guter Vorsätze, grundehrlich gegenüber sich selbst, wobei er langsam aus seiner ländlichen Vereinsamung heraustritt. Eine offene Malerei, die in keiner Weise versucht, den Stimmen zu folgen, die ihr widerstehen, noch der Virtuosität, die sie irreführen könnte.

Nach zwei hervorragenden Ausstellungen von großer Qualität am Ende der Saison, derjenigen von Rezvani und von Maussion, präsentiert uns Lucien Durand eine weniger glänzende zu Beginn der neuen Saison. Mubin ist ein angenehmer Ästhet — ein Maler mit gutem Geschmack — nicht mehr. Die neuen Klebebilder und Gouaschen von Dahmen, ausgestellt in der

Galerie La Roue, sind ausgezeichnete Etüden. Sie bezeugen das sehr sichere Talent dieses Künstlers, der die tachistische Sackgasse zu vermeiden wußte, indem er sich auf die Reserven und Ordnungsprinzipien der bildenden Kunst besann.
Die letzten zwei Arbeitsjahre von Domoto (Galerie Stadler), einem japanischen Maler, der in Paris seit mehreren Jahren lebt, waren bestimmt durch eine Suche, die zwischen der Spontaneität der „action-painting" und dem gekonnten Ausdruck eines fein chromatisierten Post-Impressionismus schwankte. Der Maler hat nun die nötigen Etappen seines Studiums hinter sich. Er besitzt eine originelle Sprache, die er beherrscht. Seine neuen Arbeiten sind Resultate einer hellsichtigen Sorge um die räumliche Fügung seiner Bilder. Domoto ist ohne Zweifel eine neue Hoffnung der Schule von Paris.

Pierre Restany

DIE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS IN VENEDIG

Eine Ausstellung im Ca'Pesaro, Venedig

Longhenas Palazzo Pesaro nahm während der vergangenen Jahrzehnte bereits einige Male Ausstellungen hohen Ranges auf, so die Ausstellungen des Werkes von Tizian (1935) und Tintoretto (1937); mit jeder dieser Ausstellungen war eine neue Wertung des präsentierten Oeuvres verbunden, jedesmal war es ein ästhetisches Ereignis ersten Ranges. Ähnliches gilt für die Sommerausstellung dieses Jahres, die der venetianischen Malerei des 17. Jahrhunderts gewidmet war.
Im allgemeinen fehlt nicht nur in den Anthologien venetianischer Malerei, sondern auch in darüberhinausführenden Darstellungen dieser Zeitraum; zwischen Tintoretto und seinen Zeitgenossen und dem Jahrhundert Tiepolos klafft eine Lücke, die Tradition venetianischer Malerei scheint mehr als ein Jahrhundert unterbrochen zu sein. Diese Sicht entspricht nicht den Tatsachen. Allerdings ist der Begriff der „Venetianischen Malerei" für das 17. Jahrhundert anders zu umreißen als in den anderen Jahrhunderten, da deren Träger während des Seicento nur zum geringeren Teil aus Venedig selbst oder seinem Festlandsgebiet, der „Terra ferma" stammen. Wichtige Einflüsse kommen aus Gebieten außerhalb Venedigs, und vor allem während der ersten Jahrhunderthälfte müssen Ausländer als die wichtigsten Repräsentanten venetianischer Malerei angesprochen werden. Der Grund dafür, daß trotz der verschiedenen Impulse von draußen eine spezifisch venetianische Barockmalerei entsteht, muß in der dominierenden Macht der Malerei des Cinquecento gesucht werden, die dazu führte, daß man aus ganz Europa kam, um „eine Sprache, die venetianische" sprechen zu lernen — um ein Wort Fioccos aufzugreifen. Es war das Ziel des verantwortlichen Leiters der Ausstellung, Pietro Zampettis, dieses Phänomen in ganzer Breite sichtbar zu machen, wobei sich neue Wertungen ergeben und manches bisherige Urteil revidiert werden muß.
Venetianer im eigentlichen Sinn sind von den großen Begabungen nur Saraceni, Vecchia, Carpioni, Maffei, Ricci, die übrigen kommen von draußen, so die Flamen Rubens, Renieri, Toeput („Pozzoserrato"), die Deutschen Elsheimer, Liss, Loth, Heintz und Rottenhammer, die Franzosen Le Clerc, Blanchard und Dorigny, der Römer Fetti, der Genuese Bernardo Strozzi, der Neapolitaner Luca Giordano und der Florentiner Mazzoni.
Die Reihe der über 200 Tafelbilder und 100 Zeichnungen, die aus europäischem und amerikanischem Besitz zusammengebracht wurden, beginnt mit den Schülern und Nachfolgern der großen Maler des 16. Jahrhunderts, mit Tizians Schüler Palma Giovane, mit Bassanos Sohn Leandro, Veroneses Nachfolger Scarsellino und Sante Peranda, der mit seiner „Psiche trasportata al burrone" die zeitliche und lokale Nähe des späten Tintoretto und frühen Greco verrät. Alle diese Maler stehen noch ganz im Schatten des Manierismus, und nur gelegentlich lösen sie sich von seinen Schemata und Verbindlichkeiten, so Palma Giovane mit seiner „Messe des Dogen Cicogna". Um diese ganz aufzugeben, bedurfte es starker äußerer Impulse, die wie überall zu Beginn des Jahrhunderts von Michelangelo Caravaggio ausgehen. Mit Carlo Saraceni gewinnt Venedig Anschluß an diese europäische Entwicklung; Caravaggios Hell-Dunkel, sein Realismus, sein Anti-Idealismus schlechthin werden durch Saraceni und seine Freunde Le Clerc, Bassetti, Turchi und Ottino Mittel auch der venetianischen Malerei, wobei allerdings nur selten die eigentlich venetianische Komponente spürbar wird (z. B. Saracenis „Judith"). Rubens' Aufenthalt in Venedig zur gleichen Zeit bleibt ohne unmittelbare Folgen; sein einziges für Venedig gemaltes Bild, die Madonna für S. Maria del Giglio, bleibt eine singuläre Leistung.
Eine eigene „venetianische Schule", die gleichberechtigt neben den übrigen europäischen Möglichkeiten des Barock steht, entsteht erst mit dem Besuch Domenico Fettis, der 1621 nach Venedig kommt. Trotz der wenigen Jahre, die er dort arbeiten konnte — er starb drei Jahre später mit 35 Jahren — ist seine Tätigkeit von größter Bedeutung. Die Arbeiten aus dieser Zeit, die im Ca'Pesaro zu sehen sind, machen evident, wie Fetti den neuen Naturalismus der römischen Malerei in eine malerische, typisch venetianische Form transponiert. 1623 folgt Fetti der Deutsche Jan Liss. Der junge Oldenburger, der um 1595 geboren wurde, kommt nach Lehrjahren in den Niederlanden und kurzem Aufenthalt in Rom mit etwa 30 Jahren nach Venedig, stirbt aber bereits fünf Jahre später an der Pest. Hier entsteht nahezu sein gesamtes bekanntes Oeuvre, etwa 60 Bilder, von denen 10 zusammengetragen sind. Trotz dieser relativ geringen Zahl bilden sie den ersten Höhepunkt der Ausstellung. Im Gegensatz zu seinem Landsmann Elsheimer, dessen Landschaftsdarstellungen seine deutsche Herkunft verraten, wird Liss zum reinen Venezianer. Sein glänzendes und leuchtendes Kolorit, ein neuer Sinn für Licht und Stofflichkeit, führen über die von Caravaggio und Rubens entwickelten Mittel hinaus und erscheinen wie eine Synthese europäischer Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, von der Liss auf seinen Reisen selbst einen großen Teil kennengelernt hatte. Eines seiner Hauptwerke, der „Hieronymus" aus S. Giovanni dei Tolentini, macht deutlich, wie groß der Verlust war, den die europäische Malerei mit seinem frühen Tod erlitt.
Über die Zeit von Liss und Fetti führt in den 30er Jahren Bernardo Strozzi hinaus; er greift vor allem auf die Anregungen Fettis zurück, erreicht aber nur in wenigen Bildern das Niveau seines Erizzo-Porträts des Wiener Kunsthistorischen Museums. Die große Zahl der Arbeiten, durch die er repräsentiert ist, schmälert eher seinen Ruhm als daß sie neue, positive Aspekte bietet. Vielleicht ist dieser vorherrschende Eindruck auch ein Beweis dafür, daß die Auswahl nicht in allen Fällen optimale Möglichkeiten bietet.
Zur Zeit Strozzis und später sind erstmals wieder geborene Venezianer die führenden Talente. Es ist eines der Verdienste der Ausstellung, die Bedeutung von Pietro Liberi, Vecchia, Carpioni und Maffei zu zeigen. Liberi steht noch in der Nachfolge Strozzis, dagegen stellen die Porträts Carpionis und die großen Kompositionen Maffeis, zweier Vicentiner, verschiedene, aber eigenständige Leistungen dar. Carpioni erinnert in seinen Porträts an Poussin, womit aber nur eine Charakteristik des Stils, nicht eine historische Beziehung gegeben sein soll.
Trotz der großen Ausstellung Francesco Maffeis, die 1957 in Vicenza stattfand, ist sein Oeuvre bisher zu wenig beachtet geblieben, vielleicht deshalb, weil sich seine Malerei wie kaum die eines anderen Zeitgenossen den allgemeinen Vorstellungen von „Barock" entzieht. Ihre Datierung in die zweite Hälfte des Cinquecento hätte Maffei längst seinen Platz neben Tintoretto, Bassano, Lotto und Greco gegeben. Seine „Heimsuchung", seine Lunetten, seine „Prozession" aus dem Dom zu Brescia erinnern in vielem an die großen Manieristen, doch wäre es verfehlt, in ihm nur einen ihrer späten Nachfolger sehen zu wollen. Sein Kolorit entspricht mehr der Intensität und Leuchtkraft Tiepolos als den ekstatischen Farben Tintorettos und Grecos. Unmanieristisch ist auch seine Technik, die gesamte Komposition und einzelne Bildpartien miteinander zu verschmelzen und malerisch zusammen zu binden. Maffei erscheint so als der typische Vermittler zwischen Tintoretto und Tiepolo. Gäbe es zwischen diesen beiden keinen anderen venetianischen Maler als Maffei, so wäre durch ihn doch die Kontinuität venezianischer Malerei gesichert. Neben Liss ist er ohne Zweifel der zweite Höhepunkt der Ausstellung.
Auch die Position Pietro Vecchias in der Geschichte der italienischen Malerei des Seicento sollte auf Grund der Bilder, durch die er im Palazzo Pesaro repräsentiert ist, anders geschätzt werden als bisher. Wie bei Carpioni sind es in erster Linie die Porträts neben einigen Genreszenen, die ungewöhnlichen Rang besitzen; Vecchia entwickelt Caravaggios Mittel weiter und gleicht in manchen Bildern dessen niederländischem Schüler Honthorst, wobei das Aggressive von dessen Beleuchtungstechnik durch ein venetianisches Kolorit gedämpft erscheint.
In der zweiten Jahrhunderthälfte finden sich zwar noch beachtliche Leistungen — es seien Ruschi, Loth, Carneo genannt —, doch handelt es sich nicht selten um eine routinierte Anwendung bekannter Schemata, vor allem bei Celesti. Einzig Sebastiano Mazzonis Kompositionen zeigen in ihrer starken Dynamik, die allerdings nicht immer frei von bloßen Effekten ist, persönliche und unkonventionelle Züge. Wirklich neue Entwicklungen bahnen sich erst mit Sebastiano Ricci an, mit dem die Malerei des 17. Jahrhunderts zu Ende geht und die des 18. beginnt. Ricci ist essentiell schon im Besitz derjenigen Mittel, mit denen sein Schüler Tiepolo der venetianischen Malerei zu einem letzten, späten Triumph verhelfen sollte.
Ausstellungen wie die im Ca'Pesaro sind nicht nur dazu angetan, mit historischen Irrtümern zu brechen — wozu auch der ausgezeichnet gearbeitete Katalog seinen Teil beiträgt. Über das historische Interesse hinaus bleibt die unmittelbare Faszination und der Gewinn neuer ästhetischer Informationen.

Heinz Spielmann

AUSSTELLUNGEN IN ÖSTERREICH

Die Neue Galerie in Graz hat durch die Erteilung des Joanneumkunstpreises für das Land Steiermark an den Villacher Hans Bischoffshausen die Bedeutung der art informel auch in den Alpenländern anerkannt. Bischoffshausen hatte drei große, schwarze Bilder eingereicht, mit Asche und Kunstharz bearbeitete Ölflächen, die zu einer feinen, weißgetönten Lippe zusammenrinnen. Bischoffshausen ist heute wieder zu anderen Formen gelangt. Aber er behauptet die sensible Meisterung der Fläche, hinter der sich, wie bei so vielen Österreichern (ähnlich den Spaniern), ein gut Teil Metaphysik verbirgt. Die Auslese der Gegenständlichen war bei der Grazer Jury genau so wenig ergiebig wie in der Baden-Badener Ausstellung. Auch die Abstrakten, die in der Mehrzahl waren — leider fehlte der ausgezeichnete Weber, der an der T. H. lehrt und im Stile von Pollock arbeitet —

zeigen heute schon den lehrmäßigen Durchschnitt, aber sie ziehen dies Formenschema dem gegenständlichen vor und bestätigen damit, daß die abbildende Darstellung bei den Künstlern selbst an Überzeugungskraft verloren hat.

Der Werkbund unter Professor Peter Richard Oberhuber in Graz hat in einer gleichzeitigen Ausstellung 112 österreichische Bildwerke vereint. Die 34 Bilder in Mischtechnik, Öl, Eitempera mit Graphik von Waldimir Zagorodnikow aus Czernowitz sind eine bestechende Nachlese zur Kunst des Ikonenbilds und durchweg formsicher gelungen. Oberhuber ist selbst ein beachtenswerter expressiver Gestalter. In Szyzkowitz pflanzt sich ein verspäter kirchlicher Expressionismus fort. Augustiner pflegt das Erbe van Goghs. Bemerkenswerte Plastiken von Bottoli, Franz Fischer und Schwaiger: der Einfluß Wotrubas ist höchst eigen umgesetzt. Ein Bild „Teenager" von Penitz läßt aufhorchen: in dieser österreichischen Provinz wären — wenn auch begrenzt — Entdeckungen zu machen. Dem Kunstverein gehören Professoren der Bundesgewerbeschule an.

Während die Ausstellung des Erzherzog Johann im Joanneum Graz noch einmal das Biedermeier beschwört, dringt in Wien mit der „Ecole de Paris" der Tachismus in die geheiligten Bezirke des österreichischen Barock. Es sind 80 Maler der Ecole de Paris (1900—1959): von Arp bis Vasarely, Ubac, Villon und dem bemerkenswerten poetischen Elsässer Charles Walch. Das Echo auf diese Ausstellung ist durchweg günstig. Die Auswahl ist gut. Sie wird souverän von Miró beherrscht, allerdings hat man einen schwachen Picasso geschickt. Bei der art informel treten Bilder von Marfaing, Le Moal, Guittet, Degottex, Music, Tal-Coat hervor. In diese Ausstellung hat sich nun ein Witzvogel eingenistet. Ironimus deckt hier seine Illustrationen zur österreichischen Tagesgeschichte auf, ein Kartenspiel, in dem der Bundeskanzler Raab erscheint (als Pavian in Japan), vor allem aber auch die moderne Malerei. Dieser Komödiant des Zeichenstiftes hat richtiger als unsere böswillige kleine Presse begriffen, daß man auch einmal über die schwarzen Spritzer des Klecksoratiums der tachistischen Wurfgeschosse mit Humor hinwegblinzeln muß: so auch über den Maler, der seine zehn gleich schwarzen Bilder prüft und selbst in Verlegenheit ist, welches Schwarz das beste sei. Oder einer versetzt den Klecksen mit einem Zielgerät die letzte, exakt mathematisch berechnete Spritze, das den Zufall, das Aleatische, mit einem Schlag ad absurdum führt. Wenn wir, statt aus dem Häuschen zu geraten, das Problem der Mitläufer der art informel einmal mit den Augen von Ironismus betrachteten, wäre die Toleranz gerettet, die bei uns so rar ist. Vietta

BERLINER KUNSTBRIEF

Nach und nach ist in Berlin wieder der gesamte Kunstbesitz der alten Staatlichen Museen eingetroffen. Das von den westlichen Besatzungsmächten in Schloß Celle (engl. Zone) und Wiesbaden (amerik. Zone) gesammelte Auslagerungsgut, danach von den Länderregierungen der Bundesrepublik treuhänderisch verwaltet, wird wieder geschlossen in Berlin-Dahlem aufbewahrt, kann aber mangels Raum noch nicht in vollem Umfang gezeigt werden. Der von den Russen 1945/46 nach Moskau, Leningrad und Kiew verbrachte umfangreichere Bestandteil ist vollständig auf den angestammten Platz der Museumsinsel im östlichen Teil der Stadt zurückgekehrt. Anfang Oktober wurden hier alle 13 Abteilungen der Staatlichen Museen wiedereröffnet. Der riesige Pergamon-Altar ist von der Direktion der Antiken-Abteilung unter Prof. Dr. Carl Blümel innerhalb eines knappen dreiviertel Jahres an alter Stelle wieder aufgebaut worden — eine großartige Leistung. Außerdem zeigen im Pergamon-Museum neben den übrigen Beständen der Antiken-Abteilung (Skulpturensammlung, Antiquarium usw.) auch die Islamische Sammlung (mit der Mschatta-Fassade), die Ostasiatische Sammlung und das Vorderasiatische Museum (mit der Prozessionsstraße von Babylon und dem Ischtartor) ihre Dauerausstellungen wieder in der früheren Zusammensetzung. Im Kaiser-Friedrich-Museum, das jetzt nach seinem eigentlichen Gründer „Bode-Museum" heißt, hat neben der immer hier ansässig gewesenen Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung zeitweilig auch das Ägyptische Museum Unterkommen gefunden, da das Neue Museum, sein eigentliches Domizil, noch zerstört ist. Auch das vollständig erhalten gebliebene Münzkabinett hat hier seine Schauräume. Gemäldegalerie und Skulpturensammlung (deutsche Abteilung) bilden eine kombinierte Ausstellung; der italienische Teil ist z. Z. noch in der Nationalgalerie zu finden, die übrigens mit ihren bedeutenden Beständen an europäischer Kunst des 19. und 20. Jahrh. schon seit Frühjahr wieder zugänglich ist. — Berlin ist wieder unter die erstrangigen Museumsstädte der Welt aufgerückt, wenngleich die Teilung des Besitzes in Ost und West — die Direktion jeder Museumsabteilung existiert zweimal! — schmerzlich spürbar bleibt.

Mit aktuellen Kunstausstellungen ist Westberlin in diesem Herbst reicher gesegnet worden als sonst. Die Akademie der Künste hatte die großartige „Kunst aus Mexiko und Mittelamerika", in kleinerem Rahmen schon in München, Zürich, Paris und Den Haag gezeigt, nach Berlin in die Charlottenburger Kunsthochschule geholt; von hier aus wird die Ausstellung weiter nach Wien gehen. Sie gibt einen bis auf die Gegenwart fortgeführten grandiosen Überblick, bereichert durch die umfassenden Sammlungen des Völkerkunde-Museums Berlin-Dahlem. Im Schloß Charlottenburg, das wieder fast vollständig restauriert ist, zog die Ausstellung „Triumph der Farbe" Tausende von Besuchern an. Exquisit ausgewählte Kostbarkeiten deuteten die Breite der Bewegung an. Im KUNSTWERK vom Oktober wurde bereits darüber berichtet. Wer gleichzeitig die Mexikaner sah, empfand, wie zivilisiert die Kunstsprache der westeuropäischen „Fauves" gegen die rauhe, rustikale Formengewalt der lateinamerikanischen Moderne wirkte. Im Haus am Lützowplatz gab es eine Gedächtnisausstellung für Oskar (und Marga) Moll. Sie war für Berlin längst fällig. Moll hat in seiner Jugend länger in der Stadt gelebt und dann wieder, als er 1933 sein Lehramt in Düsseldorf verlor. Man fragt sich, warum nicht auch er mit einem Teil seines Werkes unter die europäischen Fauves gerechnet wurde, zusammen mit Purrmann und Levy, die im „Triumph der Farbe" ebenfalls fehlten. Die Leute des engeren Matisse-Kreises sind doch wichtige Bindeglieder zwischen Frankreich und Deutschland gewesen.

Um die Herbstausstellung des alten „Vereins Berliner Künstler", ebenfalls im Haus am Lützowplatz, sind nicht viele Worte zu machen; die grauen Eminenzen gaben hier den Ton an. Man fand manche Landschaft, manches Porträt, das aller lokalen Ehren wert ist, aber insgesamt hatte diese Schau einen etwas antiquierten Anstrich. Im „Verein Berliner Künstlerinnen", dem weiblichen Gegenstück (im Rathaus Schöneberg), begegnete man einigen frischeren Temperamenten; im übrigen auch hier ein Übergewicht des konventionellen Mittelmaßes.

In der hochmodernen Kongreßhalle im Tiergarten — der „schwangeren Auster" nach dem Volksmund der Berliner — hat sich eine neue Möglichkeit für Kunstausstellungen eröffnet. Den Anfang machte die schon in Wolfsburg gezeigte Schau von Zeichnungen und Skulpturen Bernhard Heiligers. Seit vielen Jahren sah man das erstemal eine Kollektivausstellung dieses in Berlin wirkenden Bildhauers. Zu gleicher Zeit war in der Kongreßhalle das grafische Werk Edvard Munchs in treffender Zusammenfassung zu sehen. Man wurde hier daran erinnert, daß einst, 1892, wegen des Streites um eine erste Munch-Ausstellung im Verein Berliner Künstler die „Sezession" ins Leben trat — ein merkwürdiger Fall, denn die damaligen Revolutionäre unter Leistikow und Liebermann — letzterer hatte im November eine größere Gedenkausstellung im Rathaus Berlin-Wittenau — wußten mit dem expressiven Norweger noch wenig anzufangen. Erst die Sezessionisten der zweiten und dritten Generation begriffen ihn. Unsere Zeit entdeckt ihn von neuem: seine grüblerische Eigenart, das Sensible, Bizarre und Fließende seiner Radierungen, Lithos und Holzschnitte nimmt uns heute stärker gefangen als manches seiner Gemälde.

Die 7 Künstler aus Kalifornien im Amerika-Haus am Zoo waren eine recht heterogene Gesellschaft, nicht ausgesprochen profillos, aber bei den meisten der 36 präsentierten Gemälde und Graphiken wurden doch die Visionen etwas sehr selbstgefällig vorgetragen. William Dole, 1956 bei Springer erstmalig in Deutschland vorgestellt, ist noch der originellste unter ihnen. Mary Griffith ist eine vehemente Zeichnerin. James McGarell, der bis 1955 in Stuttgart bei Rössing studierte, wies einige interessante Figurenskizzen vor. „White Table" von John Paul Jones ließ eine disziplinierte Radiertechnik erkennen, aber die übrigen z. T. religiös gestimmten Werke blieben undefinierbar. Howard Warshaw sandte einige reizvolle Skelett-Studien, sein „Dangling Figure" war dagegen ein einfallsloses Pinsel-Gewinsel. Von Arthur Okamura und Jack Zajac waren ein paar bemerkenswerte Tuschzeichnungen da, aber auch bei ihnen schlägt die Freude am Können oft in eine Affekthascherei um, und die Breite der kommerziellen Produktion hemmt eine echte Entfaltung.

Die Galerie in den Hilton-Kolonnaden stand, wie immer, Gruppenausstellungen des Berliner Nachwuchses offen. Der Bildhauer Joseph Lonas hinterließ einen guten Eindruck. Um figurale Formkerne baut er Körper von gemäßigter Bewegung. Seine Ausdrucksskala ist dabei nicht starr, sondern variiert verschiedene Grundprobleme der Statik und Dynamik in überraschender Vielfalt. Auch Fritz Schultze-Chantal ist ein Mann gemessener Gebärden; er hat einmal Tänzer werden wollen. Zunächst studierte er an der Kunsthochschule in Ostberlin bei Heinrich Drake, danach, bei Prof. Alexander Gonda in Westberlin, gab er die Gegenständlichkeit auf. Die Bronze Nr. 1 ist schöner als ihr abscheulicher Titel „Ellipsoid": eine Hohlform, in die kleinere, mit ihr verwachsene Schalen wellenförmig hineinschwingen. Ein „Polygon" geht deutlich von inneren Stimmungsimpulsen aus: aus einer gerundeten Form streben prismenförmige, spitze Fragmente in die verschiedensten Richtungen. Das Gebilde wirkt aber nicht exzentrisch, sondern ist mit einem festen Ordnungssinn gestaltet und handwerklich sauber bis ins kleinste. Heinz Joch zeichnet mit dem Filzschreiber recht flüssig Boulevards französischer Städte. Aber seine Vordergründigkeit müßte bravouröser oder aber sachbetonter sein, um zu fesseln. Der Maler Hans Joachim Seidel hat bei Carl Crodel in Halle und Ernst Schumacher in Berlin studiert, zwei farbenfreudigen, weltoffenen Lehrern, von denen er manches in sich aufgenommen hat. „Steigend bewegt" heißt eine seiner größeren Leinwände; der Titel umschreibt einen Grundzug aller seiner Arbeiten. Eine offenbare Ähnlichkeit mit Hermann Bachmann liegt hier vor, von dem man einiges in der Galerie Springer sah. Beide entstammen der Hallenser Schule und malen aneinandergefügte trapezförmige Mosaikfelder, Bachmann fester

umrissen, Seidel weicher, pastoser, ineinanderfließend; ein helles Farbengewimmel, das aber gelegentlich durch Gleichförmigkeit ermüdet. Außerdem bot Springer Lithografien von Emilio Vedova, Venedig.

Galerie Gerd Rosen machte auf das achtbare zeichnerische und malerische Werk des Berliner Schriftgestalters Prof. Johannes Boehland aufmerksam. Seine schwebenden, zügigen Skizzen aus Italien sind mehr als nur Reisenotizen. Vergeistigen bedeutet auch für Otto Eglau, danach bei Rosen zu Gast, nicht verflüchtigen, sondern präzisieren. Erst mit 30 Jahren konnte der gebürtige Berliner nach Rückkehr aus der Gefangenschaft mit seinen Studien beginnen; bis 53 war er Schüler vorwiegend von Max Kaus, und man sieht es seinen neuen „Helgoländer Bildern" mit Freude an, wie zielklar er das Erbe seines Lehrers aufnahm und weiterentwickelte. Er hat Felsenbilder von herber, kultivierter Leuchtkraft geschaffen; das Liniengeäst aufgetürmter Fangkörbe regte ihn an, aber auch die uferlose Weite des Wattenmeers bei Ebbe, wenn das Wasser in wenigen Rinnen zurückbleibt — Klänge, die von der Natur herüberwehen und die Eglau in ein klares, kühles, in sich ruhendes System übersetzt, eine ähnliche Einsamkeit der Gegenstände wie bei Charbonnier, den Rosen im Frühjahr nach Berlin geholt hatte (Katalogeinführung: Max Bense).

Von den Einzelausstellungen hatte nur noch die von Hans Jaenisch in der Galerie Schüler eine solch nachhaltige Wirkung. Man könnte den 50jährigen ehemaligen Weggenossen des Berliner „Sturm" einen fanatischen Gestalter der Spannungen und Spaltungen unserer Zeit nennen. Die unaufhörliche Differenzierung unserer Kultur versucht er mit leidenschaftlicher Kraft in unverwechselbare Zeichen zu bannen. Eine Entdeckung sind seine kleinen Aquarelle, die man sonst auf Ausstellungen nie sieht: dumpfe, zerrinnende Farbenharmonien mit Reminiszenzen an Unterwasserfauna. In dieser Technik ist Jaenisch gelöster, sprühender.

Der stillen Kunst Hermann Teubers kann man fast jedes Jahr regelmäßig bei Elfriede Wirnitzer begegnen. Er ist ein Deuter kleiner Dinge, die in eine leise Trauer getaucht sind, trotzdem aber freundlich und warmherzig anmuten. Der im Sommer 65 Gewordene, einst Student bei Hofer und Meid in Berlin, hat heute hier ein Lehramt für Grafik. Mit größerer Liebe aber ist er wohl Maler. Seine subtilen Aquarelle verleugnen nicht das nachimpressionistische Erbe der Dresdner Malerei; in dieser Stadt ist Teuber geboren und aufgewachsen. Des weiteren hatte das Kabinett Wirnitzer in organischer Fortsetzung der Plastikschau des 75jährigen Schmidt-Rottluff den Hannoveraner Kurt Lehmann eingeladen. Mit Marcks, Seitz, Schreiter u. a. gehört er zu den Besten derer, die am Gegenstand festhalten. Zuweilen allerdings reduziert Lehmann seine naturnahen Formen in einer etwas trockenen, spröden Manier. Diese konstruktivistische Abstinenz ist nicht zu seinem Vorteil, sie wirkt mechanisch nachvollzogen. Er sollte hier keine lauen Kompromisse schließen.

Heinrich te Losen

AUSSTELLUNGEN IN WESTFALEN

Das Dortmunder Museum am Ostwall zeigte im August eine Schau von Arbeiten Alberto Burris, die man geschlossen vom Krefelder Museum Lange übernommen hatte. Burri setzt Blechplatten, Sackleinen und anderes Rohmaterial, seiner bloßen Stofflichkeit entkleidet, als Farbwerte ein. Das Ergebnis entgeht nicht immer dem Ästhetizismus der „schönen Banalität". Dort aber, wo das Material in genähten und geschweißten Übergängen als Farbe dem Bilde integriert wurde, erstehen Arbeiten von gespannter Dramatik und einheitlichem Klang.

Außerdem zeigte das Ostwall-Museum eine Serie von Farblithographien Légers: „La ville" — Szenen aus dem vielfältigen Lebens- und Arbeitsbereich einer Stadt. Diese Serie entstand in den Jahren 1952 bis 1955, wurde aber erst in diesem Jahr veröffentlicht. Léger hat das Werk nicht mehr vollendet, von den ursprünglich geplanten 100 Blättern sind 29 erschienen. Sie zeigen Straßenansichten, Brücken, Läden, Barmädchen, Arbeit und Vergnügen. Im Gegensatz zu den Ölbildern oder auch manchen früheren Grafiken ist bei den Blättern dieser Folge sowohl die farbige Tabulatur als auch der formale Kanon von einer lebendigen Lockerheit. Es dominiert nicht mehr die Anonymität der technischen Formung. Die Gliedmaßen beispielsweise haben plötzlich nicht mehr allein eine formale Funktion zu erfüllen, sondern sind lebendig geworden, unterstrichen durch eine jeweils dem Gegenstand entsprechend differenzierte Farbe. Der auch hier noch herrschende monumentale Grundzug wirkt nicht mehr starr und unpersönlich. Die menschliche Gestalt bleibt zwar trotz aller Differenzierung anonyme Figur, aber ihre Linien sind weicher und subjektiver empfunden. Die technische Dingchiffre der Léger'schen Form ist vom Menschlichen durchdrungen.

In einer gleichzeitigen Studio-Ausstellung machte das Ostwall-Museum mit dem 1924 in Berlin geborenen Zeichner und Bühnenbildner Günther Spornitz bekannt. Es war eine Anzahl von Tusch- und Kohlezeichnungen zu sehen. Da werden Landschaftseindrücke innerhalb genau umrissener Konturen in eine Vielzahl von füllenden Linien aufgelöst, die aber in der Gesamtkonzeption kein grafisches Eigenleben gewinnen. Zu sehr bleiben sie in den meisten Blättern Schraffur. Erinnerungen an den grafischen Duktus Kubins, Hofers tauchen auf, und Spornitz gibt sich ihnen noch zu sehr hin, als daß man schon eine eigene Handschrift klar erkennen könnte. Sie scheint noch am ehesten dort gefunden, wo er reale Eindrücke in ganz lockerer Manier als grafische Zeichen auf die Fläche setzt.

Das Gustav-Lübcke-Museum in Hamm zeigte die große Meistermann-Ausstellung, die augenblicklich durch die verschiedensten Museen wandert und schon anläßlich ihrer Wuppertaler Eröffnung hier besprochen wurde.

Außerdem übernahmen jeweils für kurze Zeit die Museen in Dortmund und Recklinghausen aus der großen Essener Ausstellung die Abteilung „Indische Kunst der Gegenwart". Eigenständige Bestrebungen waren hier allerdings kaum zu entdecken. Zu sehr hält sich die heutige indische Kunst noch an den Formenkanon der Überlieferung. Werden hier und da westliche Einflüsse sichtbar, so sind sie kaum verarbeitet.

Die Recklinghauser Kunsthalle — seit einiger Zeit stark an holländischer Kunst interessiert — stellte Arbeiten von Jaap Wagemaker und Jaap Mooy unter dem Titel „Monteure" vor. Die aus vielerlei Materialien geformten Bilder Wagemakers sind uns schon von Kollektivausstellungen in Witten und Düsseldorf her bekannt. So bietet sich hier die Gelegenheit, einen ersten Eindruck zu überprüfen. In Wagemakers Bildern vereinigen sich Holzreste, Latten, Garnknäuel und Stoffetzen mit der autonomen Farbe zu einem Bildganzen, das immer dramatisch ist, niemals nur schön, aber dennoch vornehmlich malerisch wirkt. Die dominierenden Erdfarben — es überwiegen rote, braune und schwarze Töne — integrieren die ursprünglich bildfremden Elemente fast nahtlos, ohne die in der Gegensätzlichkeit des Materials liegenden Spannungen aufzuheben. Durch die kraftvolle Formulierung des Dialogs Farbe-Material verhindert Wagemaker das Abgleiten in einen gefälligen Ästhetizismus. Da platzen zwischen dem Braun und Rot schwarze Krater auf, graben sich dunkle Spalten durch das Bild, und zwischen den Ruheflächen einzelner Farben drängen sich die Kräfte archaischer Formenwelten herauf. Die Schwierigkeiten der Chromatik dieser Arbeiten zeigen sich dort, wo die Farbe aus der dunklen Tonlage ausbricht, aufgehellt wird. Sie erscheint dann seltsam weich und spannungslos.

In Deutschland bislang unbekannt ist Jaap Mooy, dessen Fotomontagen, Zeichnungen und vor allem Plastiken uns hier erstmals vorgestellt wurden (will man von einer Arbeit absehen, die im April d. J. auf der Ausstellung „Niederländische Kunst seit 1945" in Münster zu sehen war). Mooy, 1915 in Bergen, Nordholland, geboren, begann zunächst als Autodidakt zu malen, fuhr lange Zeit zur See und wechselte dann 1956 zu jenen Eisenplastiken über, die aus alten Maschinenteilen, Fahrradketten und sonstigen Metallabfällen zusammengeschweißt sind. Dabei entstanden Gebilde, die wie urtümliche und längst vergessene Lebewesen anmuten, deren surrealistische Figürlichkeit aber nicht recht überzeugt, da die ins Groteske gesteigerten Inhalte die Formidee zu stark belasten. Den stärksten Eindruck erzielt Mooy dort, wo er frei aus der Fülle des Materials heraus gestaltet.

Das Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museum zeigte im September zunächst eine Auswahl von „Bild-Teppichen" und Zeichnungen des in Ronco lebenden Rolf von der Lenne. Die Arbeiten vermögen den Anspruch der Bezeichnung „Bild"-Teppich nicht zu erfüllen. Ein bestimmter Formwille ist nicht zu erkennen, und die Farbigkeit bleibt seltsam flach.

Eine zweite Ausstellung vereinigte Kleinplastik und Plaketten. Hier gab es eine Reihe ausgezeichneter Lösungen und eine Fülle von Anregungen gegen den Kitsch bombastischer Pokale. Vor allem die Plaketten von Mettel und Matoré sind zu erwähnen. Viele namhafte Bildhauer waren auf der Schau der Kleinplastiken vertreten. Von den Raumknoten Hajeks bis zu den frühen Arbeiten der Renée Sintenis reichte der Bogen. Eine kraftvoll geschwungene Figur von Toni Stadler, eine wuchtig geballte „Menge" von Fritz Koenig fielen ebenso auf wie die dynamisch splitternden Stäbe Norbert Krickes oder die erstaunlich disziplinierten Stabbündel der Meier-Denninghoff. Hermanns scheinbar zufällige Wucherungen bilden strukturelle Organismen. Bernhard Heiliger kommt den Formen Henry Moores nahe, während die Montagen Uhlmanns manchmal im technischen Bereich verbleiben.

Seine Jahresausstellung, verbunden mit der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Recklinghausen, veranstaltete der „Junge Westen" in der Kunsthalle Recklinghausen. Den Preis für die Zeichnung erhielt Emil Cimiotti, den Preis für Druckgrafik Rolf Sackenheim. Die Linien Cimiottis schlängeln sich durch ein Wechselspiel von weißen, grauen und schwarzen Flecken. Sackenheim gewinnt aus seinem verdichteten Strich atmosphärische Wirkungen, ohne rhythmische Klarheit zu verlieren. — Außer den endgültigen Preisträgern waren in die Endausscheidung gekommen: Helga Wendhut-Bresan mit heiterem Linienspiel und Otto Piene, der ebenso wie Heinz Mack interessante serielle „Lichtreihen" vorstellt. Wenn auch das Stadium des Experimentellen nicht stets überwunden ist, so wird hier doch sehr überzeugend Neues gesucht — und auch gefunden. Leider kann man das, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von den übrigen Wettbewerbsteilnehmern nicht sagen. Bemerkenswert sind noch die Blätter von Hans Platschek, die durch die souveräne Schrift ihrer Abfolgen hervorstechen, die drängende Dynamik Peter Royens, der bereits erwähnte Heinz Mack, ein beherrschtes Furioso von Wiegand und ein vielversprechender „Zerfallender Kreis" von Marie Steinkillberg, sowie magische Lichtstrukturen von Klaus Jürgen-Fischer.

Bei der Ausstellung des „Jungen Westen" fehlten leider Hermanns und Schumacher. Lebhaft bewegt und schwebend sind die Tuschzeichen Grochowiaks, die in der letzten Zeit eine wesentliche Bereicherung der Farbskala erfahren haben, ebenso die Arbeiten von Deppe. Das Schema der bekannten „Turmköpfe" lockert sich unter dem Einfluß einer neuen Farbigkeit zu neuen Strukturen. Die auf dem Umschlag des Kataloges zum „ jungen westen 59" abgebildete Arbeit hat allerdings ihr peinlich genaues Vorbild in einem bestimmten Bild von Tàpies. Auch bei Siepmann ist der frühere Leitplan strenger Gerüste weiter gelockert und führt jetzt zu einer wesentlich von der Farbe her bestimmten Flächigkeit. Für Werdehausen sind nach wie vor in Kurven gelegte Farbpunkte bestimmend. Die Wachstumsformen Marie Louise von Rogisters nähern sich immer mehr dem rhythmischen Aufbau des Organischen. Jenseits des Dekorativen gewinnen die Holzschnitte Griesshabers oft eine hintergründig erzählerische, legendenhafte Wirkung. Rolf Wedewer

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Das Schwergewicht der herbstlichen Ausstellungen des Rheinlandes lag in Düsseldorf, jedenfalls, wenn man von der Zahl der veranstalteten Ausstellungen ausgeht. Die interessanteren, zum Teil auch qualitätvolleren Ausstellungen konnte man jedoch in der Umgebung sehen. Da wäre an erster Stelle die große, von Hamburg ausgehende Calder-Schau im Krefelder Museum Haus Lange zu nennen, die in den idealen Räumlichkeiten des Mies-van-der-Rohe-Baues und in dem schönen herbstlichen Park ganz besonders gut zur Geltung kam (siehe KUNSTWERK Heft 4/XIII). In Leverkusen, Museum Schloß Morsbroich, lief, ehe der neue Direktor Dr. Kultermann sein Ausstellungsdebut hatte, eine Schau „Moderne sakrale Kunst in Frankreich". Ein Thema, das, richtig und ausführlich dargestellt, zweifellos hochinteressant ist. Die in Paris von Joseph Pichard zusammengestellte Schau — die dem Vernehmen nach in Leverkusen bereits weitgehend auf das Wesentlichere konzentriert wurde — erwies sich jedoch als reichlich lückenhaft und mit durchaus nicht immer sicherem Urteil für Qualität arrangiert. Gewiß, viele Werke bedeutender sakraler Kunst haben ihren festen Platz in französischen Gotteshäusern gefunden und können darum nicht einfach von ihrem Aufstellungsort entfernt werden. Aber mit einiger Beharrlichkeit hätten sich gewiß Entwürfe und Modelle (etwa für Manessiers Glasfensterkompositionen, für Lurçats Teppich in Assy) beschaffen lassen und Chagalls Bibelillustrationen hätten neben Rouaults religiösen Kompositionen schwerlich fehlen dürfen. So vermißte man weitgehend die bedeutendsten Künstler, die mit ihren Werken einen Maßstab für Qualität gebildet und die Mitläufer wie die Epigonen von selbst in den ihnen gemäßen Ort verwiesen hätten.

Dr. Kultermann begann seine Arbeit mit einer Schau Kunstsammler an Rhein und Ruhr, bei deren Eröffnung es zu einer heftigen Kontroverse zwischen den Festrednern Ministerpräsident Dr. Meyers und Professor Otto H. Förster (Köln) kam. Dr. Meyers, der die Schirmherrschaft über die Ausstellung übernommen hatte und dem Katalog ein besonnen abwägendes Geleitwort vorausgesandt hatte, wandte sich in seinen an Sedlmayr und Picard orientierten Ausführungen gegen die zerstörerischen Tendenzen der modernen Kunst und forderte von den Künstlern einen stärkeren Kontakt zum breiten Publikum und Trost für die heute mehr denn je dessen bedürftigen Menschen. Dr. Meyers trug seine Meinung betont als private vor. Immerhin war es wohl zumindest falsch und überdies ungeschickt, die Liebhaber der modernen Kunst in Künstler, Experten, Kritiker und Snobs einzuteilen, an einem Ort, wo gerade der Einsatz des Laien für die aktuelle Kunst demonstriert werden sollte, ein Einsatz, der nicht selten mit erheblichen persönlichen Opfern erkauft wird und der in den dreißiger Jahren schließlich auch nicht ganz risikolos war. Professor Förster replizierte aus dem Stegreif unter dem demonstrativen Beifall des Auditoriums, daß schließlich außerkünstlerische Mächte (Politik und Wissenschaft) erst die Situation geschaffen hätten, die sich im Kunstwerk als Zerstörung der überkommenen Ordnung spiegele und daß man bei aufmerksamer Beobachtung deutlich spüre, gelegentlich sogar erkenne, wie ernsthaft sich die Künstler um die Gewinnung und Sichtbarmachung neuer Ordnungen bemühten.

Die Aufgabe, die sich Dr. Kultermann mit seiner Ausstellung stellte, übersteigt mit ihrem allgemeinen Anspruch vielleicht die Möglichkeit eines Mannes, der gerade erst beginnt, sich in die westdeutsche Kunstlandschaft einzuleben. So weist das Ausstellerverzeichnis viele bedeutende Sammler nicht auf, und auch bei der Auswahl konnte man beobachten, daß nicht immer die bedeutendsten und charakteristischsten Kunstwerke von ihrem Besitzer für die Ausstellung freigegeben wurden. Doch die Schau hatte zweifellos ein „Gesicht", vor allem durch die eigenwilligen Konfrontierungen. Hier gab es bereits Stichworte für die weitere Arbeit des neuen Direktors — etwa bei den Brücke-Künstlern die Betonung einer charakteristischen Farbigkeit, oder die leitmotivische Einbeziehung von Böcklin, die fast wie eine „Ehrenerklärung" wirkte. Selbst dort, wo der Betrachter den Anordnungen nicht uneingeschränkt zu folgen bereit ist (etwa bei der Gegenüberstellung von Nay und Moreni) beobachtet man doch Überlegungen, die aus den üblichen Denkschemata ausbrechen. Die Einbeziehung der jüngsten Jahrgänge (Klein, Kalinowski, Mack, Piene) ist ganz ohne Zweifel programmatisch gemeint und beweist, daß die bisher eingeschlagene Linie des Museums auch fernerhin weiterverfolgt werden soll.

In Duisburg präsentierte Dr. Händler in den Ausstellungsräumen an der Mülheimer Straße eine Kollektivschau des jetzt in Kassel lebenden und lehrenden Fritz Winter. Da man in der letzten Zeit seltener Werke dieses Malers hier im Westen sehen konnte, quasi ein Rechenschaftsbericht, wohin der Weg inzwischen führte. Die neuen Arbeiten zeigen eine überraschende Wendung ins Hellfarbige, gelegentlich Bunte, die schweren Formen haben sich in leichte, spielerische gewandelt, und nicht von ungefähr wird im Katalog vergleichend Trökes zitiert, dessen Welt Winter heute unerwartet nahe steht. So ungelenk und schwerfällig im Formhabitus jedoch die Arbeiten der mittfünfziger Jahre oft wirkten, sie waren in ihrer Unverbindlichkeit weit eindringlicher und auch individueller geprägt. Die olympische Gelassenheit, Heiterkeit und Ironie eines Klee — der übrigens für die frühen Arbeiten des Bauhausschülers ganz offensichtlich Vorbild war — erreicht Winter in keinem seiner Bilder, schon deshalb nicht, weil Form und Farbe nirgends zu einem Gleichgewicht gelangen.

Seit Jahren angekündigt und eines der Lieblingsprojekte des Architekten Jährling ist die Ubac-Ausstellung im Wuppertaler Parnass, die sich nun endlich realisierte. Die lange, gründliche Vorbereitung hat sich gelohnt und die Beschränkung auf Schieferreliefs und Schieferdrucke erweist sich als ein höchst glücklicher (an sich aus Raumnot geborener) Einfall. Die Schau wirkt außerordentlich konzentriert, fast wie die Essenz eines ganzen Werkes. Sie ist so bestechend in ihrer Einheitlichkeit, daß man erst langsam die Nuancen und die Entwicklungen wahrnimmt. Ubac gelangt von einer stilisierten Gegenständlichkeit zu kubischen Figurationen, die wohl weniger vom Kubismus inspiriert sind, als von den Gegebenheiten des spröden und in bestimmten naturgebundenen Formen splitternden Schiefers. Darum auch wirken diese Figurationen dort am eindringlichsten, wo sie an den Schiefer gebunden bleiben, im Druck hingegen sind sie dann, wenn sie eigentlich „frei" werden, also die Schieferplatte als Formträger vergessen lassen, am bedeutungslosesten. Dort bleibt oft nur noch das Schema, ohne daß Veranlassung und Notwendigkeit zu der jeweiligen Lösung erkennbar wären.

In Düsseldorf wurde die bedeutendste Ausstellung zweifellos von der Galerie Schmela veranstaltet, der es gelang, eine Kollektion Collagen und Reliefs von Kurt Schwitters zusammenzutragen. Das Schwergewicht der kleinen Schau lag auf den späteren Arbeiten, die in betont verhaltener, fast ausgewaschener Farbigkeit gehalten sind. Bei den Collagen und Reliefkonstruktionen spürt man die stärker wägende Komposition, die die unbekümmerte Spontaneität der früheren Arbeiten zurückdrängt. So liegt über den späteren Werken ein Hauch der Klassizität, die zu der immer noch beibehaltenen revolutionären Geste nicht recht stimmen will. Mir möchte scheinen, daß die wenigen frühen Arbeiten in ihrer zugreifenden Vitalität, in ihrer genialischen Geste doch den späteren an Intensität und bildnerischem Ingenium überlegen sind. Die Gruppe 53 präsentierte ihre Jahresausstellung in der Kunsthalle diesmal in Zusammenarbeit mit der Jungen Sezession Rhein-Neckar. Die Düsseldorfer Vereinigung, die nun bereits über sechs Jahre hinweg besteht (obwohl sie eigentlich nie mehr als eine bloße Ausstellungsinteressengemeinschaft gewesen ist), und die zu den interessantesten Deutschlands überhaupt zählt, läuft Gefahr, auseinanderzufallen. Einige der „Arrivierteren" haben aus verschiedenen Gründen die Ausstellung nicht mehr beschickt, und es ist noch nicht abzusehen, ob es bis zum nächsten Mal gelingen wird, alle wichtigen Kräfte wieder „unter einen Hut" zu bekommen. Jeder, der an dieser lebendigen Gruppe Anteil genommen hat, würde das bedauern, andererseits hätte es auch keinen Sinn, den nun übrig gebliebenen Rumpf allein weiterleben zu lassen. Nicht, daß die noch verbliebenen Kräfte unbedeutend wären, aber es fehlen doch mit Gaul, Mack und Piene einige sehr wichtige Farben im Gesamtbild. An sich ist dieses jetzt ausgeglichener, auf ein gutes, durchgängiges Niveau hin ausgerichtet. Das ist nicht zuletzt der Konzentration der Gruppe zu danken, die die Mitläufer abhängte, das rührt aber auch daher, daß sich gewisse Stiltendenzen abzeichnen, die auch den mittleren Begabungen einen Halt vermitteln, an dem sie sich zu orientieren vermögen. Am meisten individuell geprägt und zugleich am charaktervollsten erscheinen Hoehme, Dahmen und Brüning. Hoehme zumal mit den kleineren Arbeiten, die dem weichen, pastellenen Farbklang und der kleinteiligen Gliederung angemessener sind als das riesenhafte, irreguläre Bild, dessen Form schwer begründbar erscheint und dessen Strukturen in der weiten Fläche zu versanden drohen; Dahmen mit borkigen Formierungen, in denen die Gesamtdisposition gegenüber der Detaillierung diesmal glücklicher ausgewogen ist. Brüning setzt das im vergangenen Jahr angeschlagene Thema der aufgelockerten Farbfigurationen fort. Kaufmann überträgt seine Gitterformationen in reliefartige Farbmaterie und gewinnt dadurch an malerischer Dichte, doch liegt die Gefahr des Modischen nahe. Neben Winds und Royens solide gearbeiteten Bildern darf auch der Grafiker Sackenheim nicht unerwähnt bleiben, dessen Kompositionen gelöster im Strich werden, aber auch arg in die Nähe von Wols geraten.

Der Gruppe 53 zugesellt wurde von der Kunsthallendirektion der Schweizer Franz Fedier, der geschickt in mehreren Techniken brilliert und am ehesten mit stalaktitenartigen Gittern, die über pastelligen Farbformationen liegen, fesselt.

Pierre Wilhelm zeigt in seiner Galerie 22 Künstler der Documenta II, für die er sich besonders eingesetzt hat. Eine gute Visitenkarte für die Galerie. Neugierig gemacht wird man auf Gaul, der offenbar völlig neue Wege zu gehen versucht. Krickes Plastiken haben viel Schwung und meiden jetzt mehr das Verspielte, das den kleinen Formaten letzthin häufig anhaftete, Feito, Matta, Alan Davie und Michaux sind neue Farben innerhalb dieses Kreises.

Vömel bringt — quasi als Auftakt der für die Jahreswende angekündigten Duisburger Schau — eine Kollektion mit Werken von Barlach; Illustrationen zum „Armen Vetter" und vor allem Kleinplastik. Niepel holte in sein Grafisches Kabinett die gepflegten Holzschnitte des Süddeutschen HAP Grieshaber, Hella Nebelung schließlich öffnete ihre Räume dem jetzt in Berlin lebenden Peter Janssen, der die Gegenständlichkeit zugunsten rotierender abstrakter Figurationen aufgegeben hat. Die Galerie Gunar machte in Düsseldorf mit dem in Darmstadt lebenden Peter Steinforth bekannt, dessen Bilder man als starkfarbige „Höllenstürze" mit kubistischen Aufsplitterungen bezeichnen könnte; danach führte die gleiche Galerie Girona mit hellfarbigen (gelegentlich das Süßliche streifenden) tachistischen Bildern ein.

Der Rundgang durch die Westdeutsche Kunstlandschaft endet in Essen. Dort stellte die Galerie van de Loo Arbeiten des Dänen Asger Jorn (des Begründers der Künstlergruppe Cobra) aus. Die Collagen, Zeichnungen und Grafiken stammten zumeist aus den Jahren 1955/56. Besonders eine gegenständliche Collagen-Serie bestach durch ihre herzhafte Frische und ihr fauvisches Temperament.

Hannelore Schubert

KUNSTPREIS DER JUGEND IN BADEN-BADEN DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1959 II

Die Staatliche Kunsthalle in Baden-Baden hat in zwei Etappen die deutsche Kunst 1959 juriert. Die Generation unter 35 Jahren wurde in einer zweiten Ausstellung vorgeführt, nachdem eine achtzehnköpfige Jury aus 1000 Gemälden, Gouachen und Graphiken von 330 Malern 80 Bildwerke ausgewählt hatte und aus 200 Plastiken von 110 Bildhauern 47 Werke von 31 Plastikern. Das ist ein Mißverhältnis zugunsten der Plastik, aber durch das hohe Durchschnittsniveau der Plastik gerechtfertigt. Die Malerei spaltet sich heute in mehrere Gruppen. Die gegenständliche befindet sich im Rückzug. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß die Kritik für diesen Rückgang verantwortlich ist. Offenbar interessieren sich die Begabteren unter den jungen Künstlern für die gegenständlichen Lösungen nicht mehr in gleichem Maße, weswegen diese Gattung zweitrangigen Epigonen vorbehalten bleibt. Der Mangel an gültigen gegenständlichen Lösungen war auch in Baden-Baden auffallend, da die Jury nur zu geneigt war, Talente auszuzeichnen, die dem Gegenstand neue Gesichtspunkte abgewinnen. Das scheint nur bei der streng objektgebundenen Malerei anders. Hier melden sich Künstler, die wieder die rein zeichnerischen Umrisse im Stil der neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre betonen, so Konrad Klaphek, der eine Nähmaschine wie ein „Zeichen" behandelt. Aber auch die Maler, die Gegenständliches andeuten, sind schon auf dem halben Weg zur Abstraktion, was bei Heimrad Prem, der mit einem Preis bedacht wurde, und dem Preisträger Horst Antes aus der Grieshaberschule sichtbar ist. Das brennende Rot von Antes ist zugleich Aussage über Reales, hier die Schwangerschaft. Johannes Geccelli in Düsseldorf arbeitet mit hauchzarten Andeutungen in seinen schimmernden Graus, sei es einer Figur, sei es von Flaschen, wobei das Vorbild Morandis unverkennbar ist. Das Halbfigurative, für das Platschek in seiner Publikation „Neue Figurationen" wirbt, ist noch keine allgemein anerkannte Parole geworden. Bemühungen in dieser Richtung sind einstweilen Tastversuche. Die reine „Abstraktion" ist heute bereits ein vielfältig gestuftes Arbeitsfeld, in dem die widerstrebendsten Auffassungen zu Hause sind. Zur geometrischen Periode der ungegenständlichen Malerei liegen saubere Lösungen vor, die den allgemeinen Eindruck bestätigen: die Jugend bemüht sich um einen qualitativ hohen Ausgangspunkt. Da diese Periode für viele ein wichtiger Durchgang ist, muß man ihre Vertreter — so Peter Lakotta — zur Kenntnis nehmen. Stärker ist die strukturelle Gruppe. Sie beschäftigt sich mit den taktilen Werten der Farbe, mit dem Zusammenspiel von Flächengrund und Strich. Hierzu hat Jürgen-Fischer ein großes, schwarzes Bild von hohem Rang beigesteuert, das — auf tachistische Weise abgewandelt — in dem eben preisgekrönten Steiermärker Bischoffshausen in Villach interessante Parallelen findet. Raimund Girke aus Walsrode versucht, weiße Farbströhnen seriell anzuordnen, ein gewandter Experimentator ist Hans-Martin Erhardt, Grieshaberschüler, der von Hohlformen in Gips bis zu gebauten Farbfeldern mit eingestreuten Schriftzeilen arbeitet. Dieter Benecke aus Hamburg ordnet Farbvierecke in den schlämmigen, gelbweißen Grund. Hal Busse operiert mit roten Punktserien. Gunda Brückner folgt Leitbildern Baumeisters. Das sind einige Beispiele, die für den Willen zur Bildorganisation sprechen, ohne daß hier die Wertung betont sei. Sie ist ohnehin problematisch, wenn nur eine derart beschränkte Bildauswahl jedes Künstlers gezeigt wird. Die Düsseldorfer Gruppe des poetischeren Piene und analytischeren Mack, der Monochromisten also, hebt sich präzis heraus: hier werden Lichtexperimente gewagt, die überzeugen, deren gültiges Ergebnis aber abgewartet werden muß. Pienes „Bronze und Gold", Macks silbrige Gehäuse, die das Licht reflektieren sollen, also die vor dem Reflektor liegende Zone schon gestalten möchten, gehören neben den morbiden Farben Prems mit gegenständlichen Andeutungen („Steinläuse") und Jürgen-Fischers Flächentextur zu den Ausgangsstellungen neuer Erkenntnisse. Der heute häufigere Weg löst Farben in vehementem, explosivem oder flüssigem Vortrag auf. Nur wenige Junge erreichen auf diesem tachistischen Weg beachtenswerte Ansätze. Sicher Bendixen, der schwarze Strichlagen ballt und schleudert, ebenso Pfahler, der Punktnebel streut. Es gibt da Übergänge wie Sigrid Neuenhausen, Jens Cords, Schreiner, Bingemer, Hans Jürgen Schlieker. Es ist bezeichnend, daß sich die Individualitäten eher durch ihre Struktur als durch die Leistung voneinander abheben, eine durchaus legitime Situation bei Malern unter 35 Jahren. Die Schule — so Ulm bei Oehm — die Vorbilder — so geometrische Form bei Wind — das Wunschbild — so das Märchen bei Werner Schreib — werden sichtbar. Farbstürze wie bei Kitzel verraten Temperament. Horst Hermann Gottschalk wagt sich an Materialcollage.

Es ist also etwas in Bewegung. Es kann nicht Sache der Kritik sein, Voraussagen zu machen, wohin diese Bewegung führt. Aber eines steht fest: die Moderne ist bei der Jugend zu einer Grundlage geworden, mit der sie zu arbeiten weiß. Es ist kein blindes Tasten, sondern bereits ein behutsames Umgehen mit den neuen Mitteln zu beobachten, was die vorzüglich gehängte Ausstellung zum Vergnügen machte. Wenn man darin den Nihilismus in Reinkultur sieht, wie es eine Karlsruher Zeitung formulierte, stört man den Arbeitsernst dieser Jugend durch nichtssagendes Ressentiment.

Die Plastik ist noch eindeutiger. Der Preisträger Werthmann ist durchaus das, was man ein dynamisches Talent nennen kann. Er zeigt, welchen Standard die Eisenplastik bei dem begabten Nachwuchs erzielt hat. Ähnlich dynamisch, aber zugleich melodischer und ausgeglichener ist die viel zu wenig beachtete Brigitte Meier-Denninghoff, formklar in ihrer „Windsbraut". Beachtlich, wie Erich Hauser ein Vogelpaar setzt oder Eberhard Fiebig Metallplatten, Draht und Glas verbindet. Bucher stellt totempfahlartige Säulen auf, Helga Föhl läßt Eisenpflanzen wachsen, Volkmar Haase baut ein Maschinengerüst. Lothar Fischer und König erreichen konzentrierte Formeln, so im „Nächtlichen Ritt" (König). Merkwürdig brüchige Riffelungen, die faszinieren, im Eisen von Renée Nele. Einen Gegensatz dazu bildet Jendritzkos „Schiffsschraube", die zwei divergierende Formthemen zu verbinden strebt. Cimiotti, umstritten in seiner Bedeutung, formt vegetativ. Nicht weniger ernst die barock quellende Plastik von Paul Reich. Eine gelungene Figur zeigt Dunkel (Berlin).

Es gibt ein Gespräch unter diesen Künstlern, das erwartungsvoll stimmt. Um so mesquiner, wenn eine provinzielle Öffentlichkeit dieses Gespräch wieder abwürgen möchte, wie schon einmal von staatswegen 1932. Aber es wird nicht gelingen. Die „Sitzende" von Anschütz-Russwurm aus Karlsruhe, eine Figur in Auflösung, nicht ganz geglückt, aber beachtlich, scheint zu symbolisieren, daß der heutige junge Mensch nicht mehr zu Abenteuern aufbricht, sondern etwas Neuem entgegenwartet. Er braucht nicht mehr wie die Generation um 1920 zu kämpfen. Sein Interesse gilt der konsequenten Arbeit. Worin man diese Jugend bestärken muß.

Egon Vietta

AUSSTELLUNGEN IN BONN

Daß zu allen Zeiten zwei, ja drei Generationen tätig sind, was sich mitunter in „Formverkrustungen" (Roh) äußert, daß die Formengeschichte sich wie ein „Ein- und Ausatmen zwischen Lebensnähe und abstraktem Stil bewegt", schien die Ausstellung „Berliner Künstler" erweisen zu wollen, die vom September bis Oktober in Bonn stattfand. Alle Einstellungen heute verbindet jedoch — abgesehen von tachistischer Auflockerung — ein Kriterium: gegenüber dem Differenzierten wird mehr das Integrale, weniger die Teilung als die Schließung der Formelemente betont. Dessen ungeachtet besteht Kunstgeschichte nicht aus Ideen, Vorstellungen oder Abstraktionen, sondern aus den Werken überragender Künstlerpersönlichkeiten. Gewiß hat es stets auch Phasen in der Kunst gegeben, in denen das Rezipieren und Verarbeiten wichtiger als alles andere war. Erziehung und Dressur unseres Kunstbetriebes haben es heute soweit gebracht, daß junge Leute Bilder malen, die, ohne schon Kunst zu sein, künstlerischen Äußerungen täuschend ähnlich sind. Beherrschend ist aber trotzdem der unermüdliche Elan des Suchens nach neuen Positionen. Er überzeugt immer wieder; so auch bei unseren Berlinern.

Die „Klassiker" Hofer, Schmidt-Rottluff und Heldt bezeugen eine Bildordnung von unverrückbarer Gesetzmäßigkeit. Das Bildabenteuer suchen vor allem Thieler, der aus München zugezogen ist und dessen Pinsel immer größere Bewegungsfreiheit erlangt, Trier mit kleinteilig, linear verschlungener Graphik, Jaenisch mit subtilen Aquarellen und Jendritzko mit rasanten Zeichnungen. Kuhn, der zur Lackmalerei überging, hat damit eine besonders glückliche Hand bewiesen. Bergmann ist Baumeister und Miró auf der Spur. Bachmann pendelt und probiert noch nach verschiedenen Seiten hin; auch Kögler, jedoch mit besseren Erfolgen. Camaro entkörperlicht, poetisiert die Dingwelt; ähnliches gilt von dem sensiblen Teuber. Maukes federnde Eleganz kreist um Erinnerungen an Segeljachten; rühmenswert die koloristische Delikatheit seiner Leinwände. G'schrey ist nicht ernst und gewaltig, aber lächelnd und zärtlich. Janssen ist in Verwandlung begriffen. Winter-

Rusts Bemühen kreist um ein abgedämpftes Blühen der Farbe. Zimmermanns Arbeiten zählen zu den Überraschungen der Ausstellung; er kann, was er will. Thiemann ersetzt die Gegenstandswiedergabe durch Gegenstandshieroglyphen. Neben diesen stehen die Maler, deren Blick die Natur in reiner Schärfe angeht: Ahlers-Hestermann, der im Handlungsraum des Gegenständlichen immer noch schöne Resultate erzielt, Ernst Schumacher, der Kolorist von hohen Graden, der die französische Bildordnung tangierende Laves, der ornamental-präzis zeichnende Lemcke und der „Stadtchronist" Kügler. Kaus mit seinen teppichartigen Tafeln nimmt eine Sonderposition ein. Die Plastiker der Ausstellungen haben hohes Niveau. Bei Sintenis wird jede Form zu einem Delta, aus dem inneres Erleben strömt. Hartung zielt auf geometrische Verflechtung (interessant seine neuen Reliefs), Heiligers Formenwelt befindet sich gleichsam immer in Mutation. Uhlmanns Stahlplastiken tragen Fetischcharakter.

Die Bonner städtischen Sammlungen haben seit 1947 ihre stationären Bestände bedeutend erweitern können; es braucht hier nur an die Neuerwerbungen Klee, Lehmbruck, Marcks, Macke, Seehaus, Campendonck, Jawlensky, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Ernst, Baumeister erinnert zu werden. Als Pflegestätte des zeitgenössischen Kunstschaffens par excellence erwies sich das 1954 eröffnete neue Museum nicht zuletzt durch seine wechselnden Austellungen. Dem 1909 geborenen Gerhard Kadow, zwischen 1929 und 1932 am Bauhaus tätig, war die Ausstellung im Juli/August gewidmet. Kadows abstrakte Formgebung, ihrem Wesen nach dem Graphischen befreundet, drängt früh schon zur rhythmischen Bildordnung. Doch bleibt er immer von den malerischen Möglichkeiten besessen und transponiert Anklänge an Gesehenes in freien Variationen in seine eigentümlich erzählerische Bilderwelt. Derart verbindet sich das Harmonikale mit dem Poetischen, wird Nichtanschauliches anschaulich evoziert. Wunderbares Handwerk, Erfindung, Zartheit und Prunk der Farbe kennzeichnet das mit schöner Gesetzmäßigkeit gewachsene Oeuvre dieses Künstlers. Mitunter berührt er sich mit Klimt und dem ornamentalen „Wurzelwerk um 1900", wobei die Fläche durchbrochen und in einen elegischen Stimmungsraum verwandelt wird. Hervorgehoben seien besonders die transluziden Gestaltungen seiner Glasbilder. k. f. ertel

AUSSTELLUNGEN IM SÜDWESTRAUM

Auf der Mathildenhöhe in Darmstadt fand die elfte Jahresausstellung der Darmstädter Sezession statt. Die Schau war mit einer Auswahl italienischer Maler verbunden. Für den Aufbau der Ausstellung zeichnen Bernd Krimmel und Peter Steinforth verantwortlich. Der gegenständliche Maler Carl Gunschmann präsidierte. Franco Russoli von der Brera in Mailand hat die italienische Sonderausstellung zusammengestellt. So stehen sich rund 70 Deutsche und 70 Italiener gegenüber. Spezialausstellungen innerhalb des Ganzen stellen die Bilderfolge von Bernd Krimmel dar, ferner die Fotografien von Pit Ludwig, die H. G. Evers geistvoll kommentiert — ein interessanter fotografischer Surrealismus, sowie die Abteilungen mit Bildern des Holländers Wagemaker, den Albert Schulze-Vellinghausen interpretiert. Die Ausstellung zeigt keine Experimente oder Einfälle, die über das bereits Bekannte hinausgingen. Der Kühnste in diesem Rahmen ist Jaap Wagemaker, der zu den Materialbildnern gehört. Er steht Burri im Technischen nahe, aber er ist ein viel zu romantisch-nordischer Typ, um mit der lateinischen Klarheit Burris verglichen werden zu können: Stoffetzen, Kordeln, Knöpfe und darüber Farbteiche. Trotz dieser vitalen Effekte scheint mir die Begabung dieses Holländers leicht überschätzt, er bindet das Widerstrebende bei weitem nicht so überzeugend wie Burri, und wenn Vellinghausen seine Bilder wie Zwischenakte wertet, „Etappen im Drama unserer Weltveränderung", trifft er damit zweifellos die ganze Gattung dieser Montagekunst, die aber verschiedene Verwirklichungsgrade erreicht. Am stärksten schien mir „Coleur de Plomb II" aus dem Jahre 1958. Pit Ludwig gehört in die Nachbarschaft dieser Assoziationsbilder, wobei allerdings die fotografische Starre vom einfallsreichsten Kameraauge nicht zu überwinden ist. Aber an Visionen mangelt es hier nicht, und der Schritt, eine solche Auswahl gleichberechtigt neben die Gemälde der Ausstellung zu hängen, ist nur zu begrüßen. Einprägsam die „Netze", die „Begegnung" und die „Zeichen". Bernd Krimmel wurzelt dagegen in der Problematik des abstrahierenden Bildes, das seine Herkunft aus dem Kubismus nicht verleugnet. Dieser Stilform sind immer noch originelle Porträts wie „Suzanne" abzugewinnen. Während hier der Weg zu Picasso zurückführt — übrigens auch bei dem energisch ringenden Wolf Hoppe, der durch einen kubistischen Tachismus in seinem „Quadrichon" überrascht, und dem interessanten Peter Steinforth, der auf neuen Wegen zur Farbe ist — überzeugen mehrere Darmstädter Maler durch eine freie Wendung zur Farbe, die auf jedes kompositorische Gerüst verzichtet. Am stärksten wirkt hier Helmut Lander, der von einer Afrikareise hinreißende Bildvorstellungen mitgebracht hat und mit seinem „Anflug auf Kano" eine farbliche Leuchtkraft erreicht, wie sie bei unseren Malern selten ist. Auch Ferdinand Lammeyer vertieft seine koloristische Erfahrung zu so schlüssigen Lösungen wie „Leukas". Müller-Erbach geht Stimmungen nach („Bedrohte Freude", „Ruhe", „Gefahr"). Was er von lang her anstrebt, verwirklicht er hier in seiner dekorativ wirksamen Mischtechnik. Auch Bruno Erdmann ist einen Schritt weiter gekommen, er läßt Farben auf die einstmals für ihn konstitutiven gegenständlichen Elemente regnen und erzielt aparte Wirkungen in den „Chiffren". Paul Fontaine, ein Amerikaner, der in Darmstadt lebt, vertieft sich in die Problematik der Grundfläche, seine „Composition 51" aus dem Jahre 1959 zeigt ihn auf einer souveränen Höhe seines Könnens.

Die Ausstellung der Darmstädter Sezession weist eine große Anzahl von Malern auf, die auch auf anderen Ausstellungen schon gut repräsentiert wurden, darunter delikate gegenständliche Meister wie Müller-Linow, der durch sein „Interieur" gewinnt, Carl Gunschmann, Battke, der einige seiner kecksten Zeichnungen beisteuert, Curth Georg Becker vom Bodensee, den man gern wieder in seiner alten Farbkultur begrüßt, Karl Kunz, der erst jüngst eine große Ausstellung in Darmstadt hatte, Magier einer zeichnerischen Dramaturgie. Unter den Abstrakten Hermann Bachmann, Geitlinger, der ein schwaches Bild zeigt, der immer überzeugendere Grieshaber, der begabte Heinz Hemrich aus Mainz, Janssen mit skurrilen Radierungen, die an den frühen Klee anknüpfen, Skodlerrak, Lortz mit einer Montage, Dietmar Lemcke mit einer allzu gekonnten, leeren Gegenständlichkeit, Hans Kuhn mit einem eindrucksvollen Zeichen (Weiß-Schwarz-Braun), Lothar Quinte mit Gouachen, die aber nicht die Finesse seiner sonstigen Arbeiten erreichen, Albin Sättler (Darmstadt) mit verspäteter „Neuer Sachlichkeit" eines „Stillebens mit Karton", der witzige Schuler und Dieter Stein mit monotoner Geometrie, schließlich Zadkine: die Aufzählung zeigt schon, daß hier ein qualitativer Durchschnitt angestrebt und auch erreicht wurde. Die Plastik stellt neben die anerkannten oder geläufigen Werte wie Geibel (am besten im abstrakten Torso-Formenspiel), Wimmer, Jendritzko, Koenig, ein schönes klassisches Relief von Loth, Mario Negri (noch statischer und abstrakter als früher), die bizarren Spukgestalten von Jaap Mooy, der mit seiner Bosch-Phantasie gefangennimmt, Priska von Martin, Emy Roeder, den elementaren Kovats, Helga Föhl (Barock in Eisen), den versteckten Klassiker Toni Stadler, ein Spiel mit Kupfer des begabten Eberhard Fiebig in Wiesbaden, ragende Figuren von Tomada und spintisierende Einfälle von Bechteler, ferner ein archaisierendes Porträt von Gustav Seitz.

Die Italiener sind oft in anderem Zusammenhang erörtert. Es genügt, den Gesamteindruck summarisch zu notieren: auch hier regieren die allgemein diskutierten Werte, Namen, die von Afro bis Vedova reichen. Russoli hat mit Geschmack ausgewählt und vorgeführt, mit welcher Lebendigkeit die italienische Moderne in die neuen Probleme eingesprungen ist und eigenes beigetragen hat. Die Sicherheit der Routine erschreckt bei Moreni, ebenso bei Vedova, der hier mit Drucken vertreten ist. Zu erwähnen sind ferner Afro, Ajome, Cassinari, Morlotti, Peverilli.

Das Frankfurter Kunstkabinett hat die erste deutsche Ausstellung der jungen spanischen Malerei festlich in Anwesenheit des Oberbürgermeister Bockelmann eröffnet. Frau Bekker vom Rath hat diese Ausstellung eng in Zusammenarbeit mit der Galerie Sala Gaspar in Barcelona arrangiert. Die Spanier waren eine Sensation auf der letzten Biennale in Venedig. Ihre metaphysische Unruhe, ihre leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der Bildwand, die sie zerstören, hat etwas Provozierendes. Die hier gezeigte Auswahl ist wenig konzentriert, sie tippt die Probleme nur an, die in einer weit größeren Schau nach diesem ersten Schritt gezeigt werden müßten. Wichtige Namen fehlen. Tàpies ist nur durch Graphik vertreten. Joan Vila Casas, Ricro Rojas, Tharrats prägen sich ein, während einige gefällige, hauptsächlich gegenständliche Bilder in der zu gedrängt gehängten Ausstellung überflüssig erscheinen. Im Vorraum präludieren Graphiken von Picasso und Miró.

Den Übergang von der Sommerpause zum Winterprogramm hat die Galerie Cordier in Frankfurt mit einer Ausstellung ihrer 22 Maler überbrückt. Die Auswahl war ein Programmzettel der Galerie, die auf die Zone zwischen Abstraktion und surrealer Magie eingeschworen ist. Zu den in Deutschland noch Unbekannten zählt Yolande Fièvre, eine Frau, die feinste Seidentuche unter Glas mischt und farbige Effekte wie eine Laurencin erzielt. Schwerer geht die plakatierende Magie eines Dado ein, der mit einem kolossalen Kopf vertreten ist. Auch Kalinowski erreicht mit seinen Bildschreinen unter Glas abseitige Wirkungen, so mit seinem „Puck". Er ist, wie Schultze mit seinen Phantasieblumen, ein Erbe der Romantik. Solche Metamorphosen sind nur zu begrüßen, wenngleich sie von den eigentlichen Problemen der modernen Malerei, die tiefer führen, wegdrängen, wobei ich die Spukphantasie Schultzes noch neuer Durchbrüche für fähig halte. K. O. Götz scheint mir jetzt schon zu sicher und festgelegt, dieser Maler sollte eine Pause einlegen. Buchheister hat immer sonderbare, brüchige Farben vorrätig, er ist ungleichwertig, was man bei aller Schätzung dieses Malers nicht übersehen sollte. Es ist seltsam, daß eine Art internationalisierter Romantik von dieser französischen Galerie im für das Romantische so anfälligen Deutschland vorgeführt wird.

Die Galerie Cordier hat ihre 22 Maler mit dem Bildhauer Lynn Chadwick abgelöst, von dem sie aus mehreren europäischen Ländern erstklassige Stücke zusammengestellt hat. Es sind Bronzen, Unika aus Eisengerüsten und Mörtel, sowie Zeichnungen. Will Grohmann hatte die Einführung dieses skurril-phantastischen Engländers übernommen, der, nicht ohne Humor, eine geometrisierte Welt frühzeitlicher Tiere und gespenstischer Insektoiden vorführt. Manches gerät zum Schema. Im ganzen aber paßt dieser Plastiker zum phantastischen, das Originelle fördernden Stil dieser Galerie.

Der Darmstädter Kunstverein, der eigentlich keine Richtung wirklich vertritt und zu leicht bei den halben Werten hängen bleibt, hat eine Ausstellung Walter Helbig, eine ehrenvolle Würdigung des 1878 geborenen Malers, der 1958 seine Jubiläumsausstellung im „Casa Serodine" in Ascona hatte, nachgeholt. Es ist die Würdigung eines unleugbaren, aber unselbständigen Talents. Alle Probleme, von der Abstraktion bis zu dem Andeutungsspiel seiner letzten Bilder („Flächenbewegung", „Dunkle Male", „Weltkörper") werden hier berührt. Helbigs romantisches Selbstporträt aus dem Jahre 1903, also einer Zeit, in der Picasso aufbrach und sich die europäische Malerei zu ihrem gewagtesten Durchstoß rüstete, blickt noch in das 19. Jahrhundert der Marées und Feuerbach zurück. 1909 trifft er die „Brücke"-Maler. Sein „Bild mit Liebespaar", 1919, könnte an Nolde anklingen, 1932 malte er „Intarsia pitturata", nachdem dieser Geometrismus in der europäischen Malerei schon beendet war. Erst im hohen Alter macht sich sein Pinsel zu einer eigenen Wende frei, die an fernöstliche Kunst erinnert. Hier wirkt er am überzeugendsten, weil er sich ganz für das Malerische einsetzt, das er durchaus beherrscht. Vielleicht wäre es richtig gewesen, diesen Ausklang in den Vordergrund zu stellen. Der Maler ist mit zwei weiteren „Künstlern" gekoppelt, wie wir sie in Papierwarengeschäften antreffen. Was derlei Mittelmaß im Kunstverein zu suchen hat, ist nicht recht ersichtlich. Damit könnte man Bahnhöfe füllen.

Die Galerie Hudtwalcker in Frankfurt a. M. zeigte zum ersten Mal in Deutschland Joan Miró's 22 Farbradierungen „La Bague d'Aurore" nach René Crevel (Collection Miroir 1958). Was für eine musische Intimität atmen diese einzigartigen Blätter! Miró hat hier jene Zeichensprache gefunden, in der Poesie und Magie allein durch ein paar zarte Striche und einen Hauch von Farben spricht — hinreißende Etuden einer wahrhaft apollinischen Stunde.

Die Galerie 59 in Aschaffenburg hat ihre Wintersaison mit dem Plastiker Georg von Kovats aus Siebenbürgen eröffnet, der in Darmstadt ansässig ist. Kovats ist mit 31 Arbeiten, die im Saal des „Frohsinn" aufgestellt sind, und 11 Arbeiten im Freien ausgewiesen. Die Ausstellung umspannt die Nachkriegsjahre. Der heute 47jährige arbeitet auf die gewachsene, der Natur und dem Äther verbundene, schwingende, geschmeidige Form hin. An den Arbeiten in Holz ist der wirkliche Stand seiner Entwicklung besser abzulesen als an den Plastiken in englischem Zement, deren Material stört. Auffallend ist die Neigung, das Schwebende, Fliegende, aller festen Erdbindung Enthobene auszudrücken, andererseits werden horizontale Flächen betont, die fest auf dem Boden liegen und zum Beispiel Vogelkreise ausdrücken sollen. Kovats scheint mir eine außerordentliche, aber noch nicht gezügelte Begabung, die sich, in der Nähe der Fünfzigergrenze, strenger in Zucht nehmen sollte. Der Schritt zu einer eigenen, erdverwachsenen Formensprache ist hier schon geleistet, aber die muschelartigen, die gedrungenen kleinen und ausschwingenden größeren Formen, die in der heutigen deutschen Plastik eine allgemeine Note darstellen, könnten dem großen Vorbild Brancusi zu nahe kommen. Die schräge Stele ist eine gewagte, überzeugende Idee.

Gleichzeitig mit Kovats wird der Maler Hans Laabs aus Ibiza in immerhin 58 Bildern vorgestellt, ohne daß dadurch ein zwingender Eindruck erzielt würde, wenn auch einzelne, farblich konzentrierte Arbeiten wie das „aufglühende Rot" eine sichere Hand verraten. Aber die figurativen Bilder wirken koloristisch blaß, und die angetasteten Zeichen kommen nicht ohne Vorbilder wie Winter oder Miró aus.

Renato Birolli im Kunstverein Darmstadt war nach längerem eine wirklich schlüssige und gelungene Ausstellung. Sie umfaßte 66 Bilder aus den Jahren 1931 bis 1959, dem Todesjahr des Künstlers, und gibt einen guten Überblick über das Lebenswerk des 1906 geborenen Veronesen von den ersten Porträts bis zu den flaumig quellenden späten Gemälden, wie dem klingenden „Chiaro di luna", 1959. Es ist eine Wanderausstellung, die über Berlin, Mannheim, Braunschweig auch nach Darmstadt gekommen ist und im Düsseldorfer Kunstverein enden wird. Birolli hat 1946 das Manifest der Fronte nuove delle Arti mit Vedova, Marlotti, Santomaso unterzeichnet, wozu Afro, Corpora, Moreni und Turcato stießen. Sie alle haben ihren Weg gemacht. Heute scheint die Zeit, sich gegen etwas zu manifestieren, längst vorüber. Zumal der farblich fast immer gelungene, manchmal zu geschmackvolle Malstil von Birolli, der noch figurative Bildzeichen antönt, ist eine heute allgemein verstandene Formensprache geworden. „Bianco in contrasto", 1958, „Il verde delle Cinque Terre", 1958, prägen sich neben den 59er Bildern als Höhepunkte einer gelockerten Farbpaste auf irisierendem Grunde ein.

Die Ausstellung Willi Baumeister im Kunst- und Gewerbeverein Pforzheim wurde von der Witwe des Malers mit einigen der schönsten Bilder bedacht und führt mit ihren 42 Nummern den Baumeister von 1913 bis zum Todesjahr in einer gedrängten Übersicht vor. Sie erreicht nicht den Glanz der documenta-Auswahl, in der die Größe Baumeisters durch schlagende Beispiele markiert wurde, vor allem scheinen mir die Lithos bei Baumeister nicht immer für die volle Entfaltung auf der Wand geeignet. Aber bedeutende Eisdosbilder, die „spitzen Formen", herrliche „Montaru"- und „Monturi"-Bilder, „Faust", „Aru" und die Hieronimus-Bosch-Mauer fügen sich zu einer imposanten Rückschau auf dies Lebenswerk zusammen, die von den Veranstaltern sorgfältig eingeführt wurde.

Die Galerie Bergsträsser in Darmstadt hat der letzten Entwicklung des Malers Erdmann ihren Ausstellungsraum gewidmet. Der Maler Steinforth stellte dessen nun vollständig abstrakten Bilder vor. Erdmann zieht Farbschleier über die teilweise geriefelte Fläche, wobei er in die Nähe der letzten Materialcollagen von Dahmen rückt. Erdmann, der schon früher ein subtiler Maler war, als er sich fast ausschließlich auf die Darstellung von Häusergiebeln beschränkte, hat durch den Schritt zur Abstraktion eine Befreiung erlebt. Nicht alle Bilder sind gleichwertig, aber in den besten schwingt eine flockige Gelöstheit, die ein sicheres Verhältnis zur Farbe voraussetzt.

Egon Vietta

RAFFAELE CASTELLO

Zu seiner Ausstellung in Heidelberg

Raffaele Castello gehört — als einer der Gründer von Abstraction Création — zu jenen älteren Malern, die mitbeteiligt waren an den wichtigsten Entdeckungen der Malerei unseres Jahrhunderts, die aber eher ein wenig vergessen wurden, da immer nur wenige in vorderster Reihe stehen können. Sein beharrendes Bemühen und Weiterbilden sollte, jetzt da er auf dem Wendepunkt zum Alter steht, Anerkennung zeitigen.

Seine Dichterfreunde Malaparte (s. KUNSTWERK 1/XIII 1959) und Ekart Peterich haben sich für ihn eingesetzt, letzterer mit einer rühmenden Paraphrase auf sein Werk bei der Eröffnung einer Ausstellung von siebzig Temperablättern, die der Heidelberger Kunstverein im Oktober-November präsentiert. Es erscheint begreiflich, daß gerade die Dichter sich von Castello angesprochen fühlen, denn er hat Zyklen geschaffen, die er „Gesänge" nennt und die mit der Dichtkunst vieles gemeinsam haben. Die Themen des geologischen und des kosmischen Zyklus, des Zyklus „Gewässer und Meeresboden" und der „Sphäre", der „Winterlich-bayrischen Gesänge" oder des „Gesangs der Bäume" werden auf je drei bis achtzehn Blatt variierend durchgeführt. Und zwar so, daß sie auch auf dem Kopfe stehend abgelesen werden können — dies gehört zu ihrer allseitig sich öffnenden Räumlichkeit, dem Irrealen ihrer Szenerien.

Anfänglich folgte Castellos einfühlsame Natur in einem pantheistischen Sichverlieren den Augenreizen seiner Heimatinsel Capri — in ihren Grotten und Buchten, auf und vor allem unter der Wasseroberfläche. Denn Castello ist schon von Jugend auf ein passionierter Schwimmer und Taucher gewesen und hat die fluktuierenden und ewig sich erneuernden Farb- und Formwunder in sich aufgesogen und verarbeitet. Nicht den einzelnen Fisch, die märchenhafte gläserne Qualle, die fächernde Wasserpflanze erwählt er, sondern die Erinnerung an ihr Leuchten insgesamt und an die Brechungen des Lichts in seinem irisierenden Spiel.

Gleicherweise haben ihn die fuochi artèficiali, die der Neapolitaner und der Caprese so liebt, bezaubert zu einigen seiner sprühendsten Inventionen. In seinen besten Tempera- und Gouachblättern ist das Strömen im Zentrum durch kreisrunde oder elliptische Linien zusammengerafft, ähnlich wie auf Hoelzel'schen Pastellen. Der Romane wußte aber von sich aus um die Notwendigkeit bändigender Kräfte im Bilde.

Von dem jetzt Vierundfünfzigjährigen sind auf Grund seiner liebenswürdigen und beweglichen Menschlichkeit und seiner virtuosen Pinselschrift und Farbbehandlung noch weitere Rondos und Capriccios zu erwarten — so hat er soeben einen noch nicht an die Öffentlichkeit gelangten Zyklus „Gotische Gesänge" beendet.

H. G.

AUSSTELLUNGEN IN STUTTGART

Einen umfangreichen Überblick über das zeichnerische Werk Oskar Schlemmers bot im Oktober der Württ. Kunstverein. Daneben debütierte die neue Galerie Müller in der Uhlandstraße mit einer Zusammenstellung von Arbeiten Willi Baumeisters, die als „Brücke zur jungen Malerei", d. h. zum „Informel", in Anspruch genommen wurde. Zu gleicher Zeit — aus Anlaß der 25. Wiederkehr seines Todestages, erinnert man sich in Stuttgart Adolf Hoelzels.

Es ist heute leicht, auf das Bedingte der Lehre Hoelzels aufmerksam zu machen, seine Fehlgänge und Mißverständnisse ins Auge zu fassen, um sich weiterer Mühe zu entziehen. Gewiß gehören die „Handgelenks- und Fingerübungen", seine farbige Kontrapunktik auf der Basis des Komplementärprinzips zu den zeitlich begrenzten Lehrmeinungen am Rande eines umfassenden Bemühens, in den Bereich der elementaren Mittel einzudringen. Entscheidend war das andere: die Befreiung von der Tyrannei abgeleiteter Kunstwahrheiten, wie sie eine stupide Dressur des „Malerauges" auf die abzubildende Erscheinungswelt mit sich brachte. (Diese Befreiung genossen zunächst nur die Schüler Hoelzels, die Nachhutgefechte werden noch heute auf Akademien geliefert.) Was die große Zahl fähiger Schüler anzog, war die Atmosphäre, in der das geschah. Die Atmosphäre der Freiheit und der Logik, der Überlegenheit und der Disziplin, an deren Horizont für die junge Malerei von damals nichts geringeres wahrnehmbar wurde als die „unendliche Subjektivität", das Feld des geistigen Lebens selbst. Die Hoelzelschüler Schlemmer und

Baumeister hielten sich zwar außerhalb des Lehrprogramms, aber gerade sie waren es, die in dieser Atmosphäre am weitesten gediehen. Das zeigt ganz eindringlich die große Schlemmer-Ausstellung im Kunstverein, eine sorgfältige und noble Dokumentation, für die der Witwe, Frau Tut Schlemmer, und Dieter Keller zu danken ist.

Schlemmer ist von allem Anfang an erstaunlich selbständig. Sein grandioseinseitiges Thema wird schon früh angeschlagen: die menschliche Figur in der Fläche, im Raum. Aber dieser „Raum" wird nicht perspektivisch abgebildet. Der Hoelzelschüler negiert ihn vielmehr, übersetzt die menschliche Figur sicher ins Flächenhafte, ja Planimetrische. Das ist um so erstaunlicher, als man hier bemerkt, wie sich Schlemmer erst Jahre später, während der Auseinandersetzung mit den Kubisten, wieder zu sparsamen, vordergründigen Raumabstufungen bestimmen läßt.

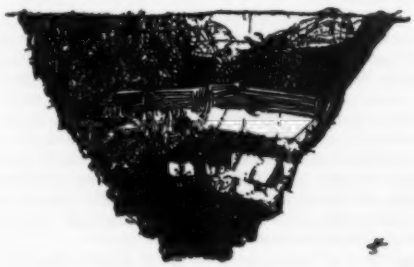
Die Wegspuren lassen sich fast mühelos weiter verfolgen: wie der bei den Kubisten erworbene, strenge vertikale Aufbau zu den starren Planimetrien der konstruktivistischen Phase von 1919—1928 ausgebildet wird, wie die Mittel, während das Grundthema bestehen bleibt, hart und formelhaft gesetzt werden, brüske Demonstrationen des Anti-Sensuellen, Anti-Expressiven. Das machen gerade die Zeichnungen, bei Schlemmer oft die achtlos hingeworfenen Notizzettel des Werkes, deutlich. Mit lateinischer Klarheit wird sichtbar, was Anlaß ist, wie mit äußerster Disziplin und Folgerichtigkeit die Thematik vorangetrieben wird. Das alles hat Schlemmer isoliert vom herrschenden Klima deutscher Kunstprovinz, und was ihn zum Maler von europäischem Belang werden ließ, hat ihn örtlich vereinsamt. Man hat ihn, gerade in diesem Zusammenhang, den „edlen Deutschen" zugerechnet — mit gutem Recht, wenn man ihn nur dabei von jenem gymnasialen Odeur fernhält, welches dem Deutschrömertum anhaftet und von dem selbst so bedeutende Vorgänger wie Hans von Marées nicht ganz frei sind. Schlemmer war Formkünstler von hohem Rang. Die bildnerische Sprache der Geraden und Kurven, die er für die menschliche Figur fand, ist daher weder beschreibend noch anämisch idealisierend, sie hebt vielmehr den Ausdruck durch selbstherrliche Form, Inhaltliches durch umgreifende Bildgestalt auf: erfüllte Klassizität! Später, mit den farbigen Zeichnungen nach 1928, die in der Ausstellung zu sehen sind, treten „Klänge" auf, gelöste, im Helldunkel schwingende Zonen. Das Werk wird reifer, volltönend. Zu gleicher Zeit löst sich die menschliche Gestalt aus der Figurine, dem Formelhaften, nähert sich gradweise dem Abbildhaften, „Natürlichen"; Räumliches wird — wenn nicht illusionistisch, doch präzis geschildert. Also Rückkehr zum Gegenständlichen? Die wundervollen, späten Arbeiten geben selbst die Antwort auf diese schwierige Frage: die Fläche wandelt sich zu einem verhalten schwingenden Farbraum, der dreidimensionalen Raum nicht mehr beschreibt, sondern selbst immaterieller, nicht definierbarer, Raum ist. Die menschliche Gestalt wird zum zögernd gesetzten Zeichen und erinnert an die „Gestaltklänge" im Werk des Jugendfreundes Otto Meyer-Amden, eines der Zartesten, Innerlichsten unter den Malern dieses Jahrhunderts. Die menschliche Gestalt wird, ungeachtet des scheinbar Abbildhaften, zur Chiffre des Wegs nach innen. Ja, das späte Werk Schlemmers ist die sichtbar gewordene Wiederentdeckung, daß der Satz vom „Menschen, als dem Maß aller Dinge" nicht auf die Plattitüden idealisierenden Abbildens verpflichtet, nicht kanonhafte Gegenständlichkeit meint, sondern vielmehr die klassische Formulierung der Innerlichkeit, der unendlichen Subjektivität selbst ist.

Das Werk Willi Baumeisters, des Jugendfreundes und Weggenossen über viele Jahre, vielgestaltig, reich aufgefächert und dabei in allen wesentlichen Phasen „abstrakter Malerei" verpflichtet, greift bis in einzelne, bildnerische Fakten in die aktuelle Situation der Malerei hinein. Es ist eine verheißungsvolle Empfehlung für die junge Galerie Müller, mit ihrer ersten Ausstellung die Diskussion hierüber in Gang gebracht zu haben. (In Pforzheim stellte vor kurzem der Kunst- und Gewerbeverein eine schöne Auswahl von Werken des Malers zusammen.) An recht wirkungsvoller Stelle hieß es einfältig, daß es sich beim Werk Baumeisters um „vergangene Verdienste" handele. Aber nicht weniger absurd wäre es, Baumeister als Vorläufer der „jungen Malerei", des „informel" zu betrachten und sein Werk so zu werten, als wenn es nur so sinnvoll und gesichert sei. Es war interessant zu erfahren, was der Redner des Eröffnungsabends in diese offene Frage einzusetzen hatte. Dr. Friedrich Bayl gelang es zwar, mit abgewogenen Wendungen wie dieser, „Baumeister war so gegenwärtig, daß er Stücke der Zukunft an sich riß", eine sinnvolle Basis herzustellen, doch blieb er nähere Auskunft über die Merkmale dieser Zukunftsstücke schuldig. Was sah man? Ein knappes Dutzend meist kleinformatiger Arbeiten vorwiegend aus den letzten 5 Schaffensjahren, die zwar nach den in Anspruch genommenen Merkmalen sondiert waren, diese aber nicht alle in der gewünschten Eindringlichkeit zeigten. Da war eine Arbeit mit reliefhaftem Auftrag der Leimspachtelfarbe, die Baumeister verwendete und die zusammen mit ihrer strukturellen Dichte der Zeichen die „haute-pate" und die chiffrierten Bildmauern eines jungen Spaniers vorwegnahm. Prompt wurde sie von dem sehr fortgeschrittenen Vernissagenpublikum als „toller Tàpies" etikettiert. Weiter: extreme „Modulationen", die bis an die absolute, strukturelle Gleichwertigkeit der „Formen" und des „Grundes", bis an die völlige Gleichwertigkeit des Positiv-Negativ vorgetrieben sind, Aufhebung der Vorherrschaft der Formen, das passive Entstehen von „Form" aus der aktiven Gestaltung des „Grundes", spontane „kalligrafische" Notizen als Niederschlag des Unwillkürlichen, im Gegensatz zu verzögerten, korrigierten Formungsprozessen; schließlich die an Klexographien erinnernde Auflösung dinglicher Gestaltformen und endlich die Aufhebung des Flächenhaften, genauer, des Planimetrischen zugunsten von Vibrationen, was auf den vielbesungenen „dynamischen Bildraum" der Jungen verweisen sollte. (Wobei zu bemerken wäre, daß „dynamischer Bildraum", wenn er nicht transponiert ist, soviel wie schlechte Malerei bedeutet.)

Das Verdienst dieser interessanten, kleinen Schau ist es, auf eine bestimmte, vorwärtsweisende Entwicklung im Gesamtwerk Baumeisters aufmerksam gemacht zu haben: den Weg von den geometrischen Flächenformen über die organische Auflösung einzelner Gestaltformen zu den „Modulationen", der Aufhebung positiver Formen und Zeichen im strukturellen Gesamtverband. So dürfen die Maler des „informel" ihre Arbeiten als ein folgerichtiges Weiterführen dieses Prozesses verstehen. Die zeitlichen Enden von Baumeisters Werk erlauben es, einen kontinuierlichen Zusammenhang zur äußersten Dispersion von Form- und Zeichenwelten bei den Jungen herzustellen. Aber sie haben nur dann ganz recht, wenn sie wissen, daß sie dabei anspruchsvoll vorgehen und daß es i h r e Arbeit ist, die durch den Vergleich gewinnt. Baumeisters Werk selbst ist reich, weist wohl noch in anderer Richtung auf Zukünftiges und trägt nicht zuletzt Maß und Wert in sich.

Fritz Seitz

Werner Schreib



Emil Schumacher, Wagadu, 1959

In den Bildern Emil Schumachers wirkt die Farbe wie Schlacke oder abgelagertes Gestein. Dabei gewinnt ein Blau, das in einer Ecke nistet oder ein Rot, das aus einer Furche in der Malhaut wie aus einem Felsspalt hervorglimmt, den Wert von kostbaren Funden, den das Auge des Betrachters auf seinem Gang über das hindernisreiche Gelände dieser Bilder macht. Die Schönheit der Malerei liegt hier nicht an der Oberfläche. Indem Schumacher die Farbe ebenso umpflügt und abträgt wie er sie aufträgt, beteiligt er den Betrachter an seinen „Ausgrabungen".

Emil Schumacher wurde 1912 in Hagen geboren und studierte an der Kunstschule in Dortmund. Reisen führten ihn nach Spanien, Frankreich und Italien. Der Künstler ist Mitglied mehrerer deutscher Künstlergruppen. Sein Werk wurde durch zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland bekannt und ist mit einer Reihe großer Preise bedacht worden.

BUC

Wladim
Deutsch

Der Sie
die gan
den Sti
den vol
mistisch
1954 be
und sei
K. A. H
vorliegt
Wladim
tut für
mann N
Wendur
stein, H
religiöse
In seine
die Lite
anderse
widmet,
thetik",
Nach W
eine tie
Stil mat
der ind
die; se
tiert We
dieses
große „
hundert
zu — d
Dichter,
tung. D
auch ke
Mit Rec
die Kun
Malerei
Tendenz
Romanti
Die abs
Menschen
eine Ku
dammni
Dichtung
noch au
anderen
religiöse
Weidlés
derne K
nissen
Nutzen,

Paul We
Nacional
124 Seite

Die euro
sonders
Kulturen,
neten Ku
Mixteken
beweist
Kunstber
Plastik.
Epochen
mit dem
arbeit ei
logischer
die Dok
Mexikos
sakralen
schen Ik
ten, der
sowie in
erregend
Gebären

BÜCHER

Wladimir Weidlé: **Die Sterblichkeit der Musen.**
Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Der Siegeszug, den die abstrakte Kunst um 1910 von München aus durch die ganze zivilisierte Welt antrat, wurde und wird von warnenden und tadelnden Stimmen begleitet, die von recht unterschiedlichem Gewicht sind. Zu den vollgewichtigen Stimmen rechnet die von Wladimir Weidlé, dessen pessimistischer Essay über „das gegenwärtige Schicksal von Literatur und Kunst" 1954 bei Gallimard unter dem Titel „Les abeilles d'Aristée" erschienen ist und seit kurzem unter dem Titel „Die Sterblichkeit der Musen" in einer von K. A. Horst in Zusammenarbeit mit dem Autor besorgten Übersetzung deutsch vorliegt.

Wladimir Weidlé, der zwei Jahrzehnte von 1932 bis 1952 am Pariser Institut für orthodoxe Theologie als Dozent gewirkt hat, gehört wie sein Landsmann Nikolai Berdjajeff zu den russischen Philosophen, deren Ästhetik eine Wendung ins Theologische nimmt. Wie Max Picard, wie Wilhelm Hausenstein, Hans Sedlmayr und Richard Seewald lehnt er die moderne Kunst aus religiösen Gründen ab.

In seinem Buch „Die Sterblichkeit der Musen" behandelt er in erster Linie die Literatur, ergänzt aber seine literarischen Analysen durch eine Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst, der er den zweiten Teil seines Buches widmet, mit den vier Kapiteln: „Der Tod des Stils", „der Triumph der Ästhetik", „Abstraktion und Konstruktion" und „Die große Absage".

Nach Weidlé gibt es seit der Romantik, die im europäischen Geistesleben eine tiefergreifendere Umwälzung als die Renaissance bewirkt habe, keinen Stil mehr. Stil ist für ihn „der ungehemmte Ausdruck einer Gesamtseele in der individuellen künstlerischen Schöpfung, ist eine überpersönliche Entelechie; seine Wurzeln reichen tiefer als das einzelne Ich". Die Romantik, dekretiert Weidlé, sei der Tod des Stils. Malerei und Plastik bekamen die Folgen dieses Ereignisses sogleich zu spüren, nur in Frankreich konnte sich die große „malerische" Tradition des Barockstils aufrecht erhalten. Das 19. Jahrhundert war das Zeitalter der Romantik, aber es war auch — gibt Weidlé zu — das Jahrhundert der großen Musiker, der großen Maler, der großen Dichter, war die paradoxe Blütezeit einer Musik, einer Malerei, einer Dichtung. Dieses Jahrhundert habe alles besessen, nur keine Einheit und darum auch keine Seele.

Mit Recht stellt Weidlé fest, daß der Geist der Abstraktion bereits Einzug in die Kunst hält, als noch kein Mensch an die heute sogenannte abstrakte Malerei denkt. Seit der Romantik gibt es eine kontinuierlich sich steigernde Tendenz zur Abstraktion; die Entwicklung führt vom Stilpluralismus der Romantik über Im- und Expressionismus zur integralen Abstraktion von heute. Die abstrakte Kunst von heute ist, behauptet Weidlé, eine Kunst ohne den Menschen, die ihm weder Ausdruck verleihen, noch ihn darstellen kann. Aber eine Kunst ohne den Menschen sei luziferisch. Von seiner generellen Verdammnis der modernen Kunst nimmt Weidlé nur zwei Künstler aus: in der Dichtung Paul Claudel, in der Malerei George Rouault — beide schaffen noch aus dem Glauben. Wie seinerzeit die Romantiker sieht Weidlé keinen anderen Weg zur Wiedergeburt der Kunst als jenen, auf dem sie abermals religiösen Kräften begegnet.

Weidlés gedankenreiche, glänzend formulierte Anklage gegen die moderne Kunst und unser Zeitalter gehört zu den beachtenswertesten Erzeugnissen der kulturpessimistischen Literatur. Man liest sie mit Genuß und Nutzen, auch wenn man eine Gegenposition einnimmt. L. Z.

Paul Westheim: **La Escultura del Mexico Antiquo.** Herausgeber: Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Direccion General de Publicaciones 1956. 124 Seiten.

Die europäische Kunstbetrachtung, nativistischen und archaischen Formen besonders zugeneigt, befaßt sich in verstärktem Maße mit den altamerikanischen Kulturen, zumal der von Mystizismus und Ratio gleichermaßen gekennzeichneten Kultur des alten Mexiko. Daß die Schöpfungen der Azteken, Mayas, Mixteken, Tolteken auch im Lande selber ihre passionierten Sachwalter haben, beweist das Werk des aus Deutschland stammenden, in Mexiko und Mexikos Kunstbereich heimisch gewordenen Paul Westheim über die altmexikanische Plastik. Der Autor, der schon mit mehreren Werken über die vorspanischen Epochen hervorgetreten ist, macht uns in gedrängtem, differenziertem Text mit dem Phänomen jener mannigfachen Kulturen vertraut, die wir der Spatenarbeit eines Stephen, eines Thompson verdanken, und die nach neuesten geologischen Forschungen in ihren frühesten Zeugnissen weitaus älter sind als die Dokumentationen der mediterranen Welt. Interessant zu erfahren, daß Mexikos alte Skulpturen, von Klerikern gebildet, in einem höchst esoterischen, sakralen Akt entstanden, so daß wir geneigt sind, Parallelen zur byzantinischen Ikonenmalerei zu ziehen. Wenn wir den reichhaltigen Bildteil betrachten, der uns zu den Ausgrabungen von Chichén Itza, Monte Alban, Uxmal sowie in zahlreiche Sammlungen führt, so fesselt uns neben der oft furchterregenden chtonischen Dämonie der Krieger, der Priester, der Götter, der Gebärenden die überraschende Übereinstimmung mit ägyptischen, orientalischen, kretischen und frühen griechischen Skulpturen. Auch die Sprache des Mythos und des Symbols legt Verbindungslinien nahe — ob es sich um eine Parallelität aus dem Urinstinkt der Menschheit handelt oder ob doch die nach beiden Atlantikseiten ausstrahlende Atlantiskultur beschworen werden darf (wie es verschiedene Gelehrte tun), muß allerdings offen bleiben. Westheims auch in der Ausstattung vortreffliches Werk regt also zu manchen kulturgeschichtlichen Meditationen an — darüber hinaus vermittelt es einen überzeugenden Eindruck von der expressiven Darstellungskraft der priesterlichen Künstler Alt-Mittelamerikas, deren exotische Skulpturen, Terrakotten, Vasen (die eigentümlicherweise jeden vegetabilen Schmuck meiden) trotz der natürlichen Grenzen des altmexikanischen Ambiente von existentieller Not und vom Ausgeliefertsein an eine mit Schauder wahrgenommene Gottheit künden. gf.

Hans Platschek: **Neue Figurationen**
108 Seiten, 32 Bilder, geb. DM 12,—
R. Piper u. Co., Verlag, München.

Der Maler Hans Platschek folgt in den historischen Teilen seines Buches jenen Schriftstellern, die versucht haben, die jüngste, radikal malerische Phase der abstrakten Malerei, also die informelle oder tachistische, durch die surrealistische Lehre vom psychischen Automatismus zu erklären, d. h. als eine Art Blindmalerei aus seelischer Trance. An die Stelle des Begriffes Gestaltung tritt dann folgerichtig der Begriff Zerstörung, und nicht mehr das Ergebnis der künstlerischen Tätigkeit, das Bild, ist wichtig, sondern allein der Arbeitsprozeß als erlebte seelisch-körperliche Bewegung. Natürlich wird damit auch die eigentliche Errungenschaft der modernen Malerei zweifelhaft: die von ihr behauptete Eigengestalt des Bildes, seine Dinghaftigkeit als selbständiges Objekt, und das Bild ist auf einmal weniger als je zuvor: nur noch Spur einer Aktion, zufälliges Residuum, eine Art Indiz, ein sterblicher Überrest unsterblicher Schaffensaugenblicke. Aber die Lehre vom psychischen Automatismus ist von ihren Begründern, den Surrealisten, nämlich Breton, Eluard, Soupault, gar nicht auf die Kunst bezogen worden, sondern bestenfalls als eine Methode empfohlen, in provozierten — methodisch provozierten — seelischen Eruptionen ungesiebtes Material zu fördern, das zwar an sich schon interessant genug ist, weil es unser Wissen über psychische Funktionen vermehrt, aber mit Kunst noch wenig zu tun hat. Kunst setzt in jedem Falle bereits ein Auswahlprinzip voraus, ja sogar eine Anordnung im Hinblick auf bestimmte Wirkungen. Es kann kein größeres Mißverständnis geben, als Kunstwerke oder gar eine ganze neue Kunstrichtung durch den psychischen Automatismus rechtfertigen zu wollen, mag die vorliegende Bildgestalt dem überraschten Blick auch noch so chaotisch erscheinen. Neues in der Kunst ist niemals aus dem unkontrollierten Automatismus gekommen, am wenigsten bei so disziplinierten Malern wie Wols und Pollock — von diesen beiden haben wir heute schon Distanz genug, um zu erkennen, wie geordnet ihre Bilder sind.

Aus dem „Schwebezustand", in den die neuen Maler ihre Werke und damit uns selbst versetzen, folgert Platschek, daß überhaupt keine Gestaltungsabsicht, keine lenkende Zielvorstellung bestand. Aber gerade dieses „In der Schwebe bleiben" ist b e a b s i c h t i g t, und zwar nachweislich gerade bei Wols. „Warum die Fläche gestalten?" fragt Platschek und fährt fort, ein Zitat von Gertrude Stein variierend: „Warum nicht einfach die Zerstörung soweit abwickeln, daß die Fläche zum Träger von etwas wird, das als malerisches Ereignis festzuhalten ist, ‚w i t h o u t t h i n k i n g o f t h e r e s u l t?' (Seite 34). Sprachlich richtig wäre gewesen: „soweit abzuwickeln, b i s . . ." und das Wörtchen „bis" hätte klargestellt, daß dieses „malerische Ereignis" eine Zielvorstellung, ein Leitbild, eine Gestaltungsabsicht, ein anvisiertes Resultat ist, ganz gleich w i e der Maler es sich vorstellt, ob eindeutig umrissen oder „in der Schwebe", ob durch „Zerstörung" oder durch „Aufbau" erzielt. „Malerisches Ereignis" ist in jedem Falle das Produkt einer wertenden Selektion. Was übrigens Platschek liebenswerterweise dann selbst wieder ganz naiv bestätigt (S. 40).

Ferner legt der Malertheoretiker größten Wert auf die „Aufhebung des Kausaldenkens" im Schaffensvorgang. Ich muß gestehen, daß ich nicht recht weiß, was er damit meint. Voraussetzung jedes Schaffens ist doch wohl das Vertrauen, daß durch bestimmte Kombinationen bestimmter Mittel bestimmte Wirkungen zu erzielen sind. Man kann auch vor das Wort „bestimmt" jedesmal die Vorsilbe „un-" setzen —, es bleibt doch eine „Wenn-dann"-Beziehung zwischen Intention und Resultat, die Platschek aber immer wieder nachdrücklich leugnet.

Allerdings gibt es eine Art Unbestimmtheitsrelation zwischen Intention und Resultat. Aber dieser berühmte „schöpferische Winkel" schließt das Zieldenken keineswegs aus und ist auch nicht erst von den Tachisten, sondern schon von Baumeister formuliert worden, vor ihm von Léger und Malraux, noch früher von Picasso, zuerst wahrscheinlich von Michelangelo. Es handelt sich dabei eigentlich um eine Binsenwahrheit, nämlich um die biblische Diskrepanz zwischen dem was man sucht und dem was man findet.

Und auch die „Handlung des Malens" erscheint nicht erst seit Wols (S. 7/8) oder, wie an andrer Stelle korrigiert wird, seit Dada (S. 26) wichtiger als das Resultat, sondern spätestens bei Cézanne, ja recht eigentlich sogar schon bei Leonardo. Ganz bewußt und eindeutig findet sich diese Bewertung auch bei fast allen bedeutenderen Malern, Dichtern und Musikern der Romantik

ausgesprochen. Romantik ist ja auch die Haltung Platscheks. Er hätte Äußerungen nicht nur von Novalis, sondern sogar von Eichendorff zitieren können. Aber sogar ein Klassiker wie Valéry sieht seine Werke nur als experiences.

Andererseits entdeckten nicht erst Kandinsky und die Kubisten, wie Platschek meint, die „Dinglichkeit" des Bildes und der Bildmittel; die entscheidende Formulierung findet sich in dem bekannten Satz von Maurice Denis: „Die eigentliche Realität des Bildes ist nicht die Seeschlacht oder die nackte Frau, die es darstellt, sondern die mit Farben und Formen in einer bestimmten Anordnung bedeckte Fläche". Aber schon bei Delacroix und Gauguin gibt es ähnliche Äußerungen, ja sogar bei C. D. Friedrich. Eigentlich besteht das autonom bewegliche tableau-objet („Bildobjekt" ist eine irreführende Übersetzung) seit der Renaissance, d. h. seit der Emanzipation des Staffelbildes. Und das Tableau-Objet ist, wie Platschek später selbst zugibt, nicht tot, sondern immer noch Grundlage jeder Theorie der modernen Kunst. Ist also die Kapitelüberschrift „Requiem" eine bewußte Irreführung? Ebenso wie die Überschrift eines andern Kapitels: „Nach dem Informel" — als ob Platschek — auch in seinem eigenen Werkbekenntnis — irgendetwas zu sagen wüßte, was nicht schon Wols und Pollock enthielten!

Schließlich: dem Kubismus „Abstraktion im rein ästhetischen Sinne" vorzuwerfen, ist ein grober kunsthistorischer Irrtum, den man auch einem Maler nicht durchgehen lassen darf. Keine einzige der wichtigen Leistungen unseres Jahrhunderts war nur „ästhetisches Konsumgut". Der Kubismus entsprang einer Darstellungsabsicht, einem Weltgefühl und einem spezifischen Enthusiasmus für die Gleichniskraft der Dinge einerseits, der Farben und Formen andererseits. Das geht nicht nur aus den Bildern hervor, sondern auch aus den theoretischen Äußerungen der Maler und der ihnen befreundeten Dichter, sogar aus den Theorien von Platscheks an sich zweitrangigem Gewährsmann Gleizes. Außerdem war der Kubismus gar nicht so formbeflissen, wie Platschek uns glauben machen will. Und der Dadaismus nicht ganz so formzerstörend. Zu Dada gehörten so reine Formkünstler wie Arp und Sophie Täuber, deren Werke auch Platschek mit den Meditationsbildern Mondrians vergleicht, und zum Kubismus immerhin ein Picasso. Auch der Futurismus sollte miteinbezogen werden, der doch nur die Darstellungsseite des Kubismus ausbaute und ebendadurch zum eigentlichen Vater des Dadaismus wurde (wie eben das von Platschek gewählte Dada-Zitat beweist, das ohne die Vorarbeit des Kubismus gar nicht zu denken wäre).

Unmittelbarkeit des Ausdrucks und Reinheit der Form scheinen einander also doch nicht so grundsätzlich auszuschließen, wie Platschek es verkündet. Im Gegenteil spricht vieles dafür, daß erst aus ihrer Verbindung das entsteht, was wir ein Kunstwerk nennen. Kurt Leonhard

Walter Mehring: **Verrufene Malerei.**
Diogenes-Verlag, Zürich, DM 18,90.

Walter Mehring, als Satiriker vom Schlage der Tucholsky, Kästner, Ringelnatz bekannt, plaudert hier über seine Begegnungen mit „Revolutionshelden" der Malerei unseres Jahrhunderts. Mehring hat dem „Sturm"-Kreis um Herwarth Walden und den Dadaisten nahegestanden. Mit seinen Freunden teilte er das Elend der Verfolgung und Verfemung, das ihn vagabundierend von Paris nach Südfrankreich trieb. Den sarkastischen Ton, den der Titel anschlägt, greifen die einzelnen Kapitel auf. Eng waren Mehrings Berührungen mit Jules Pascin — dem großen Zeichner, der in dem Cassirer-Band „Ein Sommer" wohl sein Bestes gegeben hat —, mit dem unvergleichlich instinktsicheren Sammler Wilhelm Uhde, mit den Künstlern des Café du Dôme und mit Feininger. Flüchtiger sind seine Begegnungen mit den Künstlern des Blauen Reiter gewesen. Was Mehring z. B. über Klee schreibt, vermittelt weit weniger als seine Ausführungen etwa über den Bohemien Richard Goetz, der heute vergessen ist. Auch von dem Maler Helmut Kolle, Schützling Wilhelm Uhdes, den zu Unrecht kaum eine neuere Kunstgeschichte anführt (er starb schon im Alter von 32 Jahren) entwirft Mehring ein lebendiges Bild. Das Buch enthält manche wertvolle Randnotiz zur Entstehung der modernen Malerei, betrachtet aus der Perspektive eines der seltenen dieser Kunst leidenschaftlich ergebenen Literaten, wenn es auch zur Klärung der größeren Zusammenhänge nichts Neues beiträgt. Der in der Reihe „Atelier" („Dokumente zur Kunst unseres Jahrhunderts") erschienene Band ist geschmackvoll ausgestattet und mit zahlreichen, teils köstlichen Fotos aus der privaten Sphäre der großen Maler der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts versehen. j.—f.

Ernst Barlach — Plastik
Einführung von Wolf Stubbe
R. Piper Verlag, München.

In der Renaissance in Italien, ganz allgemein jedoch erst im Barock, entdeckte man das faszinierende Geheimnis der sogenannten Bozzetti, d. h. der kleinen Ton-, Gips- oder Wachsmodelle, in denen die Bildhauer ihre ersten Vorstellungen zu verwirklichen pflegten. Denn formgewordene Möglichkeiten erkannte man in diesen plastischen Entwürfen, Materialisationen, mit allen Spuren und Zeichen ihrer spontanen Geburt. Gefühl, Gedanke und Zugriff der formenden Hand, — ein genetischer Prozeß, der die Erregungen und intuitiven Einfälle der Meister offenbarte, — und das Geheimnis der Form.

Aus diesem Wissen um die unteilbare Einheit künstlerischen Schaffens, aus der „Nahsicht", der „Werkstatt-Perspektive" einen neuen Weg zum Werke Barlachs zu ebnen, war die glückliche Idee Wolf Stubbes. Es gilt ihm, die Ausdruckssprache der lebendigen, organischen, plastischen Formen Barlachs, und ihre Raumlogik „elementar-stereometrischer Bildungen" zu entziffern, von den verspielten „ornamental bedingten Bildungen" des Jugendstils, bis zu den expressiven Flächenrhythmen der plastischen Volumina, den Spannungslineamenten der Kantengrate und dem ausdrucksgeladenen Kontur der Figuren im Stil des reifen Werkes. Auch benutzt er die Legende vom „Gotiker" Barlach, um durch den Gegensatz die aus ganz anderen Wesensbezirken hervorgetriebenen Elemente seines Stils in ihrer Eigenart und Bedeutung grundsätzlich zu entwickeln und sichtbar zu machen.

Im zweiten Teil des Essays deutet er chronologisch Werk um Werk aus der Identität von Formstruktur und Wesenswirklichkeit. Er zeigt den Formenwandel in dem anscheinend so stetigen Oeuvre auf, den Reichtum der Erfindungen oder die „Bemerkbarkeiten" der Varianten, die ein Barlach-Wort illustrieren: „. . . immer neuen Inhalt aus fast unmerklichen Änderungen begreiflich zu machen." Es erweist sich, daß die Intention, nichts als „Barlachs Weise zu formen . . . in das Blickfeld" zu bringen, gerade die ungeheure Wirklichkeit und Überwirklichkeit dieser Schöpfungen zum Bewußtsein bringt. Freilich bedarf es solcher geistigen Durchdringung der Probleme und anschaulichen Darstellung, die das Niveau dieses Essays auszeichnen.

In hundert ungewöhnlich schönen Fotos vermittelt uns Friedrich Hewicker, mit feinem Verständnis für die Idee des Interpreten und künstlerischem Blick für das Wesen der Plastiken, einen großartigen Eindruck vom Werdeweg des Werkes. Überwiegend sind die sorgfältig ausgeführten Entwürfe, die Bozzetti dargestellt, manch unbekannte Stücke in Ton und Gips, teils auch in Bronze. Sie sind zu den bekannten Keramiken und Statuen in Holz aufschlußreich kontrastiert, und im Vergleich enthüllen sich uns neue Wesensseiten des Bildhauers und seiner Gestaltungsweise.

Dieses schöne Buch des Piper-Verlages in seiner gediegenen Ausstattung kann eine wichtige Aufgabe im Sinne Grillparzers erfüllen. Er meinte einmal, wenn es auch „Kunstsinn" in Deutschland gebe, so fände man doch wenig „Künstlersinn". Es kann dazu beitragen, bei uns den „Künstlersinn" zu wecken. Karl Fürstenberg

Schri Kunst Schri

Der Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden, legt soeben den sechsten Band seines Almanachs „Schri Kunst Schri" vor, mit zahlreichen Beiträgen (von Max Bense, K. Jürgen-Fischer, Ortega y Gasset, G. R. Hocke, Horst Krüger, A. Malraux, Mies van der Rohe, Leopold Zahn u. a.), die sich auf das Zentralthema „Technik und moderne Kunst" beziehen. Der Almanach ist reich und kapriziös bebildert. Unter den Illustrationen seien die Kalenderbilder nach farbigen Linolschnitten von HAP Grieshaber hervorgehoben.

Die Abonnenten des „Kunstwerk" können den Almanach zum ermäßigten Preis von DM 6,— (statt DM 7,50) beziehen.

Kunstkalender auf das Jahr 1960

Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden:
Wassily Kandinsky. Ein Querschnitt durch das Werk des Malers von 1904 bis 1944 in 12 ausgezeichneten Farbtafeln. Mit Text von Will Grohmann.
Romanische Glasfenster. 12 farbig wiedergegebene Beispiele aus der Glasmalerei um 1200. Das packendste: „Simon mit dem Torflügel von Gaza" (Württembergisches Landesmuseum).
Der Silberne Kalender enthält diesmal 12 Farbreproduktionen nach persischen Miniaturen aus Museen in Kairo, Beispiele einer raffinierten Hofkunst, in der sich Orientalisches und Okzidentales mischt.
DuMont Schauberg, Köln:
Der Goldene DuMontkalender 1960 mischt Beispiele alter und moderner Malerei. Sachliche Texte unter den aufgelegten Farbreproduktionen, die in den Farbwerten ein Maximum an Originaltreue erreichen.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart:
Hatje Kunstkalender 1960 vereinigt 24 gegenständliche und abstrakte Werke aus der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Qualität der Farbreproduktionen läßt zu wünschen übrig.
Franck'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart:
Speemanns Kunstkalender bevorzugt wie immer die alte Kunst, aus der er Bauten, Bilder und Plastiken in guten Schwarz-Weiß-Reproduktionen bringt.
F. H. Kerle Verlag, Heidelberg:
Moderne religiöse Kunst erscheint zum sechsten Mal und reproduziert auf 37 Blättern Beispiele kirchlicher und allgemein religiöser Kunst (Architektur, Malerei, Graphik, Plastik), darunter eine ganz frühe Federzeichnung von Pablo Picasso „Christus der Versucher" und 5 farbige Wiedergaben nach Werken von Bazainem Birkle, Gauguin, Jawlensky und Manessier. Ausführliche Texte auf den Rückseiten der Blätter.
Verlag Anton Schroll & Co, Wien:
Schroll Kalender 1960. Unter den 12 technisch vollendeten Farbreproduktionen seien eine romanische Maria aus einem steiermärkischen Fresko und Albert Marquets „Pont Neuf" 1936 hervorgehoben.

In memoriam

Egon Vietta

Der Bühnenautor, Kritiker und Essayist Egon Vietta ist am Morgen des 29. November im Alter von 56 Jahren in Baden-Baden gestorben. Von den Folgen einer Operation hat er sich nicht mehr erholt. Wir verlieren in ihm einen Freund und engsten Mitarbeiter. Unmittelbar vor seiner Krankheit erlebten ihn noch die Teilnehmer unseres Baden-Badener Kunstgespräches als Diskussionsredner.

Vietta, der in Wirklichkeit Egon Fritz hieß (Vietta war der Mädchenname seiner italienischen Mutter) wurde 1903 in Bühl geboren. Er studierte Jura und Philologie. Früh begann er zu schreiben. 27jährig ließ er „Die Kollektivisten" erscheinen. 1938 erschien „Der Tanz" als erster Niederschlag seiner Begeisterung für die neuen Möglichkeiten dieser Kunstform. 1939 schrieb er eine Studie „Über die Duineser Elegien". Während des Krieges, 1941, erschienen „Romantische Cyrenaica" (1949 neu aufgelegt) und „Corydon" (1943). Von 1928—1948 stand er im Staatsdienst, zuerst in Baden, wurde aber 1938 von den Nationalsozialisten nach Stade strafversetzt. 1944 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen. An der Afrikafront zog er sich das Leiden zu, das 1948 zu seiner Pensionierung führte und das schließlich die Ursache seines Todes war.

Nach dem Kriege trat er als Mitarbeiter an der „Neuen Zeitung" hervor. Es erschienen seine Schrift über Georg Trakl (1947), „Mediterranea", ein Essay (1948), „Die Selbstbehauptung des Abendlandes im Werk von T. S. Eliot" (1948), seine „Briefe über den Tanz" (1948) und seine Komödie „Die Vögel ehren Aristophanes" (1948).

Mit seiner „Theologie ohne Gott" (1946), die 1948 unter dem Titel „Versuch über die menschliche Existenz in der modernen französischen Philosophie" erschien, brachte er in Deutschland die Diskussion um Sartre und den französischen Existenzialismus in Gang. Die „Seinsfrage bei Martin Heidegger" (1950) setzte seine Auseinandersetzung mit der neuzeitlichen Philosophie fort. Diese wirkte auch in seine Dramen hinein, von denen das Mysterienspiel „Monte Cassino" (1950), auch als Hörspiel gesendet, das erfolgreichste, „Die drei Masken" das umstrittenste wurde.

Als Dramaturg am Darmstädter Landestheater trat er für das moderne und experimentelle Theater ein, wie er auch in seinen Aufsätzen zur Frage des deutschen Theaters und in seinem Buch „Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters?" gegen den konservativen und provinziellen Geist der deutschen Bühnen kämpfte. Vietta war das stärkste Gewissen auch in der Frage einer Zusammenarbeit zwischen Bühne und bildender Kunst. Zur Ausstattung seines Stückes „Die drei Masken" zog er Willi Baumeister heran, dessen kühne Bühnensprokte einmalig in der Geschichte des deutschen Bühnenbildes nach dem Kriege waren und ohne eigentliche Nachfolge blieben. Mit Baumeister verband ihn eine enge Freundschaft. Durch sie wurde seine Beschäftigung mit der bildenden Kunst immer reger, von der die seit Jahren in unserer Zeitschrift erscheinenden Aufsätze und Kunstkritiken ein lebendiges Zeugnis ablegen.

Seine Liebe galt jeder in die Zukunft gerichteten, aus dem Kanon der klassischen europäischen Tradition ausbrechenden Kunst, in der er die Chancen einer Aussöhnung zwischen dem Europäischen und dem Asiatischen sah. Während eines längeren Indienaufenthaltes wurde ihm die Spiritualität Asiens zum großen Erlebnis. 1955 erschien sein davon inspiriertes Buch „Europa ist in Asien gebettet."

Vietta war in der deutschen Gegenwartspublizistik einer der wenigen Köpfe, die gleichermaßen an Fragen der Literatur wie an Fragen der bildenden Kunst interessiert sind. Hier nahm er eine wichtige Vermittlerrolle ein, da hierzulande die Gestalt des Literaten, der zum Wort wie zum Bild eine gleich starke Beziehung hat, außerordentlich selten ist. Mag sein, daß diese Beziehung Viettas romanisches Erbe war. Seiner engen Bindung an Italien, das er immer wieder bereiste, gab er in „Italien mit und ohne Renaissance" Ausdruck.

Viettas bewegliche, leidenschaftlich engagierte Menschlichkeit und Geistigkeit, die den Kontakt mit allen und allem suchte, hat es ihm verwehrt, sich auf irgend ein Gebiet festzulegen. Wie es ihn als Reisenden in die verschiedensten Länder trieb, war er auch im Denken ständig unterwegs. Er war der Typ des offenen, die schöpferische Bewegung, nicht den Abschluß und die Vollendung suchenden Geistes. Das führte ihn ohne Schwierigkeiten an die jeweils neuen Probleme heran und bestimmte auch die eigentümliche Diktion seines Stils, den man neuartig in seiner Verbindung von sachlicher Reportage, Feuilleton und Kulturphilosophie genannt hat. Geprägt von einer spezifischen Modernität, repräsentierte er ein Ferment der deutschen Publizistik, das durch seinen frühen Tod eine starke Einbuße erlitten hat.

Zuletzt arbeitete er an einer größeren Studie über Indien und an einer Monographie über Baumeister, deren Erscheinen durch seinen plötzlichen Tod in Frage gestellt sind.

Die Redaktion

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Professor Curt Witte, der frühere Direktor der Kasseler Staatlichen Kunstakademie, ist in Hannover-Buchholz im Alter von 77 Jahren gestorben. Witte wirkte von 1912 bis 1932 in Kassel. Anschließend war er Direktor der Villa Romana in Florenz. 1933 mußte er den Dienst quittieren.

Der Kunsthistoriker Professor Dr. Julius Baum verstarb 77jährig in Stuttgart. Baum hatte sich vor 1933 durch den Aufbau des Ulmer Museums einen Namen gemacht, mußte dann in die Schweiz emigrieren, bis er seit 1946 als Direktor des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart wieder in seinem vertrauten Wirkungskreis arbeiten konnte. Seine wichtigsten Publikationen behandeln die mittelalterliche schwäbische Kunst. np-

PERSONALIA

Jonkherr D. C. Roell, der seit 1945 Direktor des Amsterdamer Reichsmuseums ist, tritt am 1. Dezember zurück. Sein Nachfolger ist Dr. A. von Schendel, der 1950 die Verwaltung der Gemäldeabteilung des Museums übernahm.

PREISE

Den Großen Preis der 5. Biennale von Sao Paulo erhielt die britische Bildhauerin Barbara Hepworth, der Preis für den besten ausländischen Maler ging an den Spanier Modest Cuixart, für den besten ausländischen Bildhauer an den Italiener Francesco Somaini. Dem Münchner Maler Hans Platschek wurde ein Preis von 100 000 Cruzeiros zuerkannt.

Die Preisjury der ersten Biennale von Paris vergab ihre Auszeichnungen für Malerei (6 Monate Aufenthalt in Paris) an Trevor Bell (England), Helen Frankenthaler (USA), Jan Lebenstejn (Polen), Bert de Leew (Belgien), Manabu Mabé (Brasilien), Ordan Petlevski (Jugoslawien); für Plastik an Anthony Caro (England), Gio Pomodoro (Italien), für Druckgrafik an Werner Schreib (Deutschland), für Zeichnung an Marcello Grassmann (Brasilien). An französische Künstler oder an Ausländer, die in Frankreich leben, gingen folgende Preise: 200 000 frs. für Malerei an Pierre Dmitrienko, Paul Rebeyrolle 200 000 frs., für Plastik an Eugène Dodeigne, R. L. Martinez. 100 000 frs. und Druckgrafik und Zeichnung an Lars Bo und Fabien. Den Prix de la Critique erhielten John Koenig und Maryan für Malerei, Guino und Hiquily für Plastik und Carol Summers für Druckgrafik.

Den Großen Preis des XI. Premio Lissone erhielt der Italiener Emilio Vedova. Belobigungen gingen an Emil Schumacher, Camille Bryen und Hisao Domoto. Der Lissone-Preis der jungen Malerei wurde vergeben an Bellegarde, Crozier, Dorazio, Feito, Marfaing und Perilli. Ankaufspreise fielen an Hundertwasser, Saura und Tabuchi.

Der Johanneumpreis für zeitgenössische Malerei in Höhe von 15 000 Schilling des Landes Steiermark erhielt der Maler Hans Bischoffshausen in Villach.

Der deutsche Kulturpreis der Fotografie wurde am 17. November im Kölner Gürzenich an die Preisträger Helmut Gernsheim, London, und Prof. Dr. Robert Janker, Bonn, verliehen.

ALLGEMEINES

Zu der 5. Weltausstellung für Kinderzeichnungen, die in diesem Jahr in der südkoreanischen Hauptstadt Seoul stattfindet, wird als einziger deutscher Beitrag eine Auswahl von Zeichnungen des Berliner Malwettbewerbs „Menschen - Tiere - Sensationen" eingesandt. Die besten Zeichnungen dieser Schau werden von der UNESCO mit Silbermedaillen und Urkunden ausgezeichnet.

Die 12. Internationale Triennale für dekorative und gewerbliche Künste und für Architektur, die vom 16. Juli bis 4. November 1960 in Mailand stattfinden soll, hat „Heim und Schule" zum Hauptthema, das im Rahmen von Stadt und Peripherie, Land und Gebirge dargestellt werden soll. Neben der Hauptausstellung wird es Sonderabteilungen geben, wovon eine dem Werk Frank Lloyd Wrights gelten soll. Bisher haben 19 auswärtige Länder ihre Teilnahme zugesagt. np.

Die Salzburger Festspiele feiern im kommenden Jahr ihr 40jähriges Bestehen mit einer Ausstellung „40 Jahre Salzburger Festspiele". Die Ausstellung wird Bühnenentwürfe, Dokumente und Briefe von Künstlern zeigen, die für die Festspiele tätig waren. np.

Belgische Sachverständige wollen bei ihren Untersuchungen zu dem Ergebnis gekommen sein, daß Van Eyks sogenannte Ince Hall-Madonna, die sich seit 1922 in der National Gallery in Melbourne befindet, kein eigenhändiges Werk des Meisters sei. Das kleine Bild, das signiert und von 1433 datiert ist, wird als Kopie nach einem verlorenen Gemälde Van Eyks angesehen, die von einem nichtflämischen Zeitgenossen hergestellt wurde. np.

Die Ausgrabung des Marktplatzes von Athen, die von der American School of Classical Studies seit 25 Jahren im Gange ist und als das größte archäologische Unternehmen in Griechenland gilt, wurde in diesem Jahr beendet. Es ist gelungen, drei Viertel der Agora ans Licht zu bringen und Zeugnisse des bürgerlichen und politischen Lebens an diesem Mittelpunkt athenischer Geschichte aus 5000 Jahren bis zurück zur jüngeren Steinzeit zutage zu fördern. Man hat jetzt ein vollständiges Bild gewonnen, wie diese Stätte einst ausgesehen hat. Noch in diesem Sommer wurden die am besten erhaltenen Teile der Panathenäischen Straße freigelegt, auf der schon im 6. Jahrhundert Prozessionen mit Weihegaben für die Göttin nach der Akropolis zogen. Während der letzten Ausgrabungsperiode wurden wieder etwa 1000 Gegenstände gefunden, darunter eine Inschrift, auf der das Eigentum des wegen Gotteslästerung zum Tode verurteilten Alkibiades zur Versteigerung ausgeschrieben wird. Drei jonische Säulen aus dem 5. Jahrhundert zeigen auf den Kapitellen sehr gut erhaltene Bemalung und stellen ein wichtiges Zeugnis für den Gebrauch der Farbe in der altgriechischen Architektur dar. Etwa 70 000 Gegenstände und 100 000 Münzen, die sich seit 1931 auf der Agora fanden, wurden katalogisiert und in dem neuerrichteten Museum ausgestellt. np.

Die Außenplastiken des Bamberger Doms sollen, um sie vor Witterungseinflüssen zu schützen, in ein Museum kommen. Es ist vorgesehen, den Kreuzgang im Dom zu verglasen und zusammen mit den anschließenden Räumen ein Dom-Museum zu schaffen.

Ein etruskischer Friedhof, dessen Alter auf 3000 Jahre geschätzt wird, ist bei Castiliione del Lago entdeckt worden.

Ein Künstlerheim will Kiel, als erste Stadt Norddeutschlands, errichten. Das Haus wird etwa 25 Ein- und Zweizimmerwohnungen für Schauspieler, Sänger, Musiker, Maler, Bildhauer und Schriftsteller enthalten, dazu Ateliers und einen Festraum. Die Mieten sollen durch städtische Beihilfen so niedrig wie möglich gehalten werden.

Ein Verein „Wallraf-Richartz-Kuratorium und Förderergesellschaft" ist in Köln gegründet worden. Dem Vorstand des Kuratoriums gehören an: Hermann J. Abs, Frankfurt; Prof. Dr. Ulrich Haberland, Leverkusen; Dr. Günter Henle, Duisburg; Dr. Josef Haubrich und Prof. Otto Foerster, beide Köln. Das Kuratorium will demnächst weitere Personen des deutschen Wirtschafts- und Kulturlebens zur Mitwirkung einladen. Ziel des Vereins ist es, das Kölner Museum zu einer Gemäldegalerie von internationalem Rang auszubauen.

Das Kunsthaus Lempertz in Köln versteigert am 5. Dezember: Kunst des 20. Jahrhunderts mit hervorragenden Werken des deutschen Expressionismus und moderner französischer Meister. Wertvollstes Stück der 458. Auktion ist die auf 160 000 DM geschätzte Bronzestatue „Venus au Collier" von Aristide Maillol. Unter den 334 angekündigten Arbeiten ragen die Ölgemälde „Im Garten" von August Macke und „Village" von Maurice de Vlamick hervor, die mit je 60 000 DM Schätzpreis eingesetzt sind. Ernst Ludwig Kirchners „Badeanstalt bei Dresden" wird zu einem Schätzpreis von 35 000 DM angeboten.

Eine Ausstellung „Ars sacra rhenana" wird vom Städelschen Institut und dem Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt a. M. vorbereitet. Sie soll religiöse Kunst jeder Art vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfassen. Die Eröffnung soll mit der Eröffnung des wiederhergestellten Städelschen Instituts zusammenfallen.

Die City Art Gallery in Bristol erwarb einen weiblichen Torso von Wilhelm Lehmbruck, die erste Plastik des deutschen Künstlers, die in eine öffentliche Sammlung Englands gelangt. Es ist ein 69,5 cm hoher, patinierter Zementguß aus der Pariser Zeit von großer Seltenheit. Das Werk wurde auf der Juni-Auktion von Klipstein & Kornfeld in Bern mit Hilfe des National Collections-Found für 33 300 Fr. ersteigert. np.

Das Museum of Art in Philadelphia will gegen Weihnachten die erste in Amerika gezeigte Courbet-Ausstellung eröffnen. Sie enthält zahlreiche Werke, die jenseits des Ozeans noch nie gezeigt worden sind. Die Ausstellung wird nach 8 Wochen in das Museum of Fine Arts in Boston übersiedeln. np.

Jack I. Poses, ein amerikanischer Geschäftsmann und Kunstsammler hat an der Brandeis-Universität in New York unter der Bezeichnung „Artist in Residence Grant" ein Stipendium für Künstler im Betrag von 250 000 Dollar gestiftet. Der erste auf Grund dieser Stiftung im Januar 1960 nach den Vereinigten Staaten geladene Künstler ist Marc Chagall. Er wird dort eine große Keramik für eine Wand der neuen Universitätsbibliothek ausführen. np.

Ernest Rathenau bereitet ein neues Werk über Kokoschkas Handzeichnungen vor. Besitzer werden um die üblichen Angaben gebeten an H. Baumgärtel, Berlin-Wilmersdorf 1, Uhlandstr. 78.

Durch den Bau des Assuan-Dammes und durch den geplanten großen Stausee in Oberägypten sind Kunstdenkmäler und Tempel von unschätzbarem Wert bedroht. Die Regierung der Vereinigten Arabischen Republik bat um internationale Hilfe für den Abtransport der Kunstwerke aus den bedrohten Gebieten, die UNESCO hat bereits Hilfsaktionen vorbereitet.

Auf einer Versteigerung moderner Kunst in Bern bei Klipstein und Kornfeld wurden für ein Gemälde von Emil Nolde, Christus und die Sünderin, von einem jungen rheinischen Sammler 112 000 Franken (ca. 108 000 Mark) gegen internationale Konkurrenz gezahlt. Es ist der höchste Preis, der je auf einer Versteigerung für das Bild eines deutschen Künstlers des 20. Jahrhunderts gezahlt worden ist. Das 1926 entstandene Bild, ein Hauptwerk Noldes, gelangte schon 1928 in die Berliner Nationalgalerie, wurde 1937 im Zuge der nationalsozialistischen Aktion gegen die „Entartete Kunst" beschlagnahmt und 1939 in Luzern im Auftrage des Propaganda-Ministeriums versteigert. Einer Bitte Noldes folgend ersteigerte es dort sein Freund, der in Bern Rechtsgeschichte lehrende Professor Fehr, der sich nun im hohen Alter von dem Bilde trennte. Ein zweites Bild Noldes aus der Sammlung Fehr, Stilleben „Puppe und Papagei", geht für 35 000 Franken (ca. 33 000 Mark) ebenfalls ins Rheinland.
9 600 bis 12 00 Mark wurden für drei seltene, frühe farbige Lithographien, Landschaften und Szenen von Ernst Ludwig Kirchner, ebenfalls von deutscher Seite gezahlt. Berühmte graphische Folgen französischer Künstler erreichten gleichfalls hohe Preise. Die Zirkusfolge Picassos, 14 frühe Radierungen, wurde mit 30 500 Franken bewertet. Die beiden, je 12 farbige Lithographien umfassenden Folgen von Bonnard und Vuillard, die kurz vor 1900 entstanden und das Pariser Leben dieser Jahre spiegeln, kosteten 21 500 und 24 000 Franken; die Blätter Bonnards wurden einzeln zugeschlagen, die Vuillard-Folge ersteigerte ein deutscher Sammler.
Ein Bild von Vlaminck, Stilleben mit Flasche, um 1930 gemalt, erzielte 37 000 Franken, eine Bleistiftzeichnung von Picasso, ein früher Akt, kostete 16 000 Franken, eine sehr dekorative Deckfarbenmalerei von Picasso, ein kubistisch-flächenhaft behandelter „Tisch", erwarb ein amerikanischer Sammler für 25 500 Franken. E. G.

Für ein Bild Cézannes wurde auf einer Versteigerung bei Sotheby in London aus dessen heute am höchsten geschätzter Spätzeit (1895—1900), ein Bauer in blauer Bluse, 145 000 Pfund, 1 750 000 Mark gezahlt. Ein Gauguin, tahitianische Landschaft, 1899 gemalt, brachte 130 000 Pfund (1 560 000 Mark). Beide Bilder kamen aus der Sammlung des verstorbenen amerikanischen Kautschukindustriellen A. Conger Goodyear und wurden von der New Yorker Kunsthandlung Rosenberg & Stiebel, die das Vertrauen der großen amerikanischen Familien, besonders das von Edsel Ford besitzt, ersteigert. E. G.

Die großen spanischen Meister aus dem Prado werden im Zusammenhang einer Ausstellung spanischer Kunst vom 12. Dezember 1959 an im Nationalmuseum in Stockholm zu sehen sein, darunter Werke von Greco, Ribera, Zurbarán, Velasquez, Murillo und Goya mit weiteren Leihgaben aus Berlin, Dresden, München, London, Paris, New York und Sao Paulo. np.

Italienische Kunst in England ist der Titel der diesjährigen Winterausstellung der Royal Academie. Die Ausstellung, die am 2. Januar 1960 eröffnet werden soll, wird seit 1930 zum erstenmal wieder eine Übersicht über den italienischen Kunstbesitz in England von der Zeit Karls I. bis zur Gegenwart geben. np.

Die Sammlung des Iren Sir Hugh Hane, um die seit 1915 ein heftiger Streit zwischen London und Dublin geht, soll künftig in zwei Gruppen abwechselnd für je fünf Jahre in Dublin ausgestellt werden. Die Londoner National Gallery hatte bisher die Herausgabe der Bilder, unter denen sich vor allem hervorragende französische Impressionisten befinden, mit Hinweis auf die letztwilligen Verfügungen des Sammlers verweigert. np-

Die Gebeine Rembrandts müssen sich in einem großen Knochenhaufen befinden, der bei den letzten Grabungsarbeiten in der Westerkerke in Amsterdam unter dem Fußboden freigelegt wurde. Es wird jedoch unmöglich sein, Rembrandts Gebeine zu identifizieren. upi-

Gute Graphikpreise für altdeutsche Meister erbrachte die letzte Auktion bei Karl und Faber in München. Neben privaten Sammlern hielten auch die Museen mit. So ging ein Kupferstich Schongauers an die Kunsthalle Karlsruhe, Renaissance-Graphik an die Graphische Sammlung in München. mdg-

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Galerie Amendt, Theaterstr. 76: 13. 11.—31. 12. „Ando Hiroshige 1797—1958, Japanische Holzschnitte".
Museumsverein, Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Dezember „Aachener Künstlerbund 53". Januar „Moderne sakrale Kunst in Frankreich".

Aschaffenburg
Galerie 59, Weißenburger Str. 28: 55.—31. 12. „Erwin Bechtold, Hermann Tomada".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 3. 12. bis 1. 1. 60 „Jahresausstellung der Freunde junger Kunst". 3. 12.—1. 1. 60 „Badisches Kunsthandwerk".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: Ab 18. 11. „W. Victor, Bilder, Mischtechniken, Monotypien".

Bielefeld
Auslandsinstitut „Die Brücke", Alter Markt: 1. bis 31. 12. „Malerei und Grafik, Gallaus, Mecking, Oberschelp, von Rath, Richter".
Kunstsalon Otto Fischer, Obernstr. 47: 6.—31. 1. 1960 „Holändische informelle Gruppe. Armando, Kees von Bohemen, Henderikse, Henk Peeters, J. J. Schoonhoven".

Bonn
Haus der Städt. Kunstsammlungen: 14. 11.—13. 12. „Paul Magar, Willy Stucke, Gemälde und Grafik aus zwei Jahrzehnten".

Braunschweig
Galerie Junge Kunst, Hans-Porner-Str. 31: 5. bis 26. 11. „Blätter der Edition Abstracta".

Bremen
Kunsthalle: 29. 11.—20. 12. „Werner Kausch".
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 14. 11. bis 31. 12. „Weihnachtsverkaufs-Ausstellung".
Kunsthalle, Am Wall 207: 29. 11.—10. 12. „Kristalle aus Frankreich, Bouchery, Jaquenoud, Le Merdy". 6. 12.—3. 1. 60 „Deutsche Meistergrafik des XX. Jahrhunderts von Beckmann bis Nay".
Galerie Schnoor: 7. 11.—7. 12. „Malerei und Grafik, Welski, Vlotho".

Darmstadt
Darmstädter Galerie, Wilhelminenstr. 2: 23. 10. bis 28. 11. „Bruno Erdmann".

Dortmund
Museum am Ostwall: 21. 11.—15. 12. „Gerhard Kadow, Gemälde, Aquarelle. Elisabeth Kadow-Jäger, Gobelins und Aquarelle".
In den Kabinetten: 21. 11.—15. 12. „Willibald Kramm, Zeichnungen". Dezember: „In Memoriam Alfred Kubin".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 29. 11. bis 31. 12.: „Jahresschau Dürener Künstler".

Düsseldorf
Galerie der schweizerischen Kunstwerkstätten, Oststraße 161: Ab 18. 11. „Hob und Ballhaus, Schweiz, Ölbilder, Collagen, Aquarelle, Strukturen".
Kunsthalle: 13. 11.—13. 12. „Junge Realisten".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 32: Bis Ende November „Werke von Ernst Barlach". Dezember „Aquarelle von Hans Jaenisch, grafische Blätter von Louis Bastin, Gerry Eckhardt u. a."
Galerie 22, J. P. Wilhelm, Kaiserstr. 22: 13. 11. bis 31. 12. „Kalinowski, Bildschreine".
Verein der Düsseldorfer Künstler, Ehrenhof: Ab 6. 12. „Winterausstellung 1959 der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen".
Grafisches Kabinett Weber, Grabenstr. 11: Ab 1. 12. „Radierungen von Horst Janssen, Hamburg".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 19. 11. „Ben Nicholson".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 14. 11.—13. 12. „Duisburger Künstler" 19. 12.—17. 1. 1960 „Ernst Barlach".
Duisburger Bücherstube Neuburger & Co., Am Königsplatz: Dezember „Lothar Gambke, Schweden. Januar 1960 „Ludwig Wilding, Westheim/Augsburg, Kompositionen".

Essen
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: „Portes et Suspensions von Brun L'Armenien".

Frankfurt
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 11. bis 23. 12. „Carl Buchheister". Vom 24. 12. 59 bis 4. 1. 1960 ist die Galerie geschlossen.
Galerie am Dom: 29. 11.—22. 12. „Blass, Hannes, Hennig, Klauer-Simonis, Matzat, Menner, Richter, Schmidt, Seippel, Slutzky, Scherff, Steneberg, Veith, Walldorf, Weiner".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Jazzhaus, Kl. Bockenheimer Str. 12: 23. 11.—24. 12. „Afrikanische Masken und Ketten, Farbgrafik von Chagall, Hartung, Manessier, Miró, Poliakoff, Soulage".
Kunstverein, Neckarstr. 9 II: 5.—30. 12. „Ferdinand Lammeyer, Gemälde".
Das Internationale Kultur- und Austauschzentrum e. V. im Foyer des Volksbildungsheimes: 22. 11. bis 6. 12. „Henry d'Anty, Paris".
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz: 24. 11.—1. 12. „Karl Schmidt-Rottluff und der Taunus". Ab 25. 11. „Christa von Schnitzler".
Kunstverein im Haus Limpurg am Römerberg: 8. bis 29. 11. „Jahresausstellung 1959 der Frankfurter Sezession".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 26. 11. bis 22. 12. „Konrad Richter".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 8.—29. 11. „Georg Meistermann".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 29. 11.—13. 12. „Ein Jahr Galerie Junge Kunst". 5.—23. 12. „Josef Wedewer, Ölbilder und Gouachen".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 1.—27. 12. „Hagener Künstler". Bildstickereien von Alpheda Gräfin Hohenthal.

Halle
Galerie Henning: 1.—30. 11. „Süddeutsche Grafik, Ackerman, Dix, Gilles, Fuhr, Kitzel, F. und U. Dethleffs, Ebell, Mahler".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 3.—30. 11. „Chr. Lange, Schweiz, Gemälde und Aquarelle".
Kunst-Ausstellungen Helmut von der Höhe, Große Bleichen 5: Dezember „Neue französische Grafik".
Museum für Völkerkunde: 1.—31. 12. „Heinz Bockelmann, Peter Luksch, Öl, Tempera, Aquarelle, Pastelle, Tusche".
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm Stadtpark: 25. 11.—10. 1. 60 „Otto Quirin".

Hameln
Kunstkreis: 1.—30. 11. „Picasso, Radierungen und Lithographien".
Kunstkreis: 5.—22. 12. „Weihnachtsschau, Handwerk und freie Kunst, Künstler des Weserberglandes".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 8.—29. 11. „Gedächtnisausstellung Walter Herricht". 9. 12. 59—3. 1. 1960 „Kleinplastik und Plaketten".

Hannover
Kestner-Gesellschaft e. V., Warmbüchenstraße 8: 27. 10.—29. 11. „Hann Trier".
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: Ab 17. 11. „Piero Dorazio".

Heidelberg
Graphisches Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: Ab 11. 11. „Hans Uhlmann, Berlin".
Kunstverein, Ausstellungshalle des Kurpf. Museums: 29. 11.—27. 12. „Weihnachtsausstellung".

Homburg
Neue Gruppe Saar, im Museum am Rondell: Ab 21. 11. „Malerei der Gegenwart aus der französischen Schweiz".

Kaiserslautern
Die Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 24. 11.—21. 12. „Weihnachtsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen". 5.—31. 12. „Herbert Bayer, Gemälde und Grafik".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 22. 11. — 20. 12. „Weihnachtsausstellung 1959" und „Französische Lithographien".

Kassel
Galerie Weiss, Gräfestr. 40: 16. 11.—6. 12. „Adolf R. Fleischmann, New York, Ölbilder und Gouachen".
Kunstverein im Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 28. 11.—23. 12. „Jahresschau 1959, Werke nordhessischer Künstler".

Kiel
Universität Kiel, Anschütz-Haus: 29. 11.—6. 12. „Hans W. Geerdts, Malerei und Grafik".

Köln
Galerie Anne Abels, Wallrafplatz 3: 7. 11.—15. 12. „Jean Paul Riopelle, Gemälde, Gouachen, Aquarelle".
Kölnischer Kunstverein, Hahnentorburg: 19. 11. bis 23. 12. „Gedok, Gruppe Köln, Kunsthandwerk, Gemälde, Bildhauerarbeiten".

Krefeld
Buchhandlung C. Uhrig, Hochstr. 86: 28. 11. bis 30. 12. „Paul Kamper, Paris".

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 27. 11.—10. 1. 1960 „Brasilianische Kunst der Gegenwart".

Lübeck
Stadthallen-Studio, Mühlenbrücke 11—13: 4. 11. bis 31. 12. „Armin Sandig, Bilder und Grafik".

Mainz
Institut Français, Schönborner Hof, Schillerstr. 11/1: „Renée Robert, Pierre Leygonie, Landschaften, Stilleben, Porträts".

Mannheim
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11—12: 7.—28. 11. „Hans Rolf Peter, Pfälzische Landschaft". Dezember: „Allgemeine Weihnachts-Verkaufsausstellung".
Städt. Kunsthalle: 7. 11.—13. 12. „Alexander Calder, Mobiles und Stabiles. Bernhard Heiliger, Skulpturen und Zeichnungen".

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum im Kunstkabinett der Stadtbücherei, Leineweberstr. 1: 21. 11.—30. 12. „Farbige Grafik 1959".

München
Bayerische Akademie der Schönen Künste, Prinz-Carl-Palais, Königinstr. 1: 11. 11.—9. 12. „Josef Hegenbarth".
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haus der Kunst: 14. 11.—20. 12. „100 Jahre Belgische Kunst".
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: Bis Mitte Dezember „Öl- und Hinterglasbilder von Ernst Weiers anläßlich seines 50. Geburtstages. Ferner erstmalig Bilder in München von Eugen Batz".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: 19. 11. bis 12. 12. „Ioana, Raffaele Spizzico, Walter Eck, Moritz Engert."
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: November/Dezember „Conrad Westphal".
Galerie Interkunst, Amalienstr. 24: 4. 11.—15. 12. „Carl Nissen, Malerei und Grafik".
Stuttgarter Hausbücherei, Bücherstube München, Marienplatz 26/I: 18. 11.—30. 12. „Buch- und Schallplattenausstellung".
Städt. Galerie, Luisenstr. 33: „Paul Eliasberg".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 22: 23. 11. bis Ende Dezember „Conrad Westphal".

Münster
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Ausstellungsräume im Hauptbahnhof: 8.—28. 11. „Farbige Grafik 1959".

Menschen mit Verantwortung trinken
KAFFEE HAG

Westfälischer Kunstverein, Domplatz: 29. 11.—26. 12. „Das kleine Format, Weihnachts-Verkaufsausstellung".
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 9. 1.—3. 2. 60 „Jupp Lückeroth".

Nürnberg
Germanisches Nationalmuseum: 6.—29. 11. „Joachim Utech, Steinbildwerke und Fotografien von Plastiken". 24. 10. 1959—31. 1. 1960 „Der deutsche Holzschnitt 1420 bis 1570".
Germanisches National-Museum: 29. 11.—31. 1. 60 „In Bethlehems Stall, Krippenausstellung".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 8. 12.—10. 3. 60 „Bunte Kinderwelt, Weihnachtsausstellung neuer Kinderbilderbücher aus aller Welt".

Oldenburg
Kunstverein: 1.—29. 11. „Gutes Spielzeug".

Osnabrück
Städt. Museum: 28. 10.—28. 11. „Jean de Botton, Ölbilder".

Pforzheim
Vereinigte Goldschmiede-Kunst- und Werkschule, Holzgartenstr. 36: „Eine Ausstellung von Arbeiten der Studierenden".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 1. 11.—6. 12. „Vitalität in der Kunst". 13. 12. 59—24. 1. 1960 „Engel, Darstellungen aus zwei Jahrtausenden".

Remscheid
Stadttheater: November „Deutsche Grafik seit 1900". Dezember „Heinz Friege, Malerei und Grafik".
Heimatmuseum: November „Bergische Landschaften und Arbeiten aus jüngster Zeit". Dezember „Moderne künstlerische Druckgrafik aus England".

Reutlingen
Hans-Thoma-Gesellschaft e. V. Spendhaus: „Wilhelm Fehrle, aus Anlaß des 75. Geburtstages des Künstlers".
Spendhaus: 29. 11.—20. 12. „Ausstellungsgemeinschaft, Die Reutlinger".

Saarbrücken
Saarländischer Künstlerbund im Saarlandmuseum: 13. 11.—9. 12. „Herbstausstellung 1959".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 6. 12. bis Mitte Januar 1960 „Oberschwäbischer Kunstpreis 1959, Erwin Henning".

Solingen
Deutsches Klingen-Museum, Solingen-Gräfrath: 29. 11.—10. 1. 60 „Kirchenschatz der Klosterkirche zu Gräfrath". „Das kleine Format". „August Preusse, Gemälde und Grafik".

Stuttgart
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 2.—22. 12. „Weihnachtsausstellung, Gemälde, Grafik, Plastik".
Landesgewerbeamt Stuttgart, Kanzleistr. 19/1: 11. 11.—6. 12. „Ragna Sperschneider, Max Zehrer. Email, Geräte, Schmuck".
Galerie Müller, Uhlandstr. 17: 7.—28. 11. „Emil Schumacher". 5. 12.—6. 1. 1960 „Paul Reich".
Museum der bildenden Künste, Neckarstr. 32: 4. 11.—31. 1. 60 „Die Hohe Carlsschule".
Galerie Senatore, Charlottenplatz 6: 21. 11.—3. 12. „Kodra". 4.—18. 12. „Gena, Rom". 19. 12. bis 8. 1. 60 „Cluesserath, Saar".

Ulm
Behr Möbel GmbH, Glöcklerstr. 1—3: 9. 11. bis 20. 12. „Bilder unserer Zeit, Gambaro, Schwarz-Ehinger, Ruoff, Wallert".
Künstlergilde im Lesezimmer der Museumsgesellschaft: 8. 11.—5. 12. „Gottlieb Kottmann, Grafik". 6. 12.—6. 1. 60 „Hans Schmidt, Zeichnungen".
Museum der Stadt Ulm: 6. 12.—4. 1. 60 „Weihnachtsausstellung".

Wiesbaden
Nassauischer Kunstverein e. V. Städt. Museum: Ab 7. 11. „Deutsche Künstler aus dem Osten".
Atelier Moering, Martinstr. 6: 15. 11.—7. 12. „Einige Künstler der Gruppe 50 Wiesbaden".
Städt. Museum: 23. 10.—29. 11. „Extra, Caillaud, Dado, Fahlström, Kalinowski, Michaux, Nevelson, D'Orgeix, Requichot, Viseux".
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 27. 11. bis 23. 12. „Shapiro, Paris, Malerei. Lenk, Fellbach, Plastik".

Witten
Märkisches Museum: 29. 11.—20. 12. „Ernst Schumacher, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik".

Worpswede
Kunsthalle, „Moderne Galerie": 31. 10.—9. 12. „Lisel Oppel".

Wuppertal
Neue Galerie Parnass, Morianstr. 14/II: Ab 17. 11. „Klaus Jürgen-Fischer, Reduktionen, Reliefbilder und Tuschemalereien".
Museumsverein, Haus der Jugend, W.-Barmen: Oktober-November „Kurt Schwippert".
Galerie Palette, Röderhaus, W.-Barmen, Sedanstraße 68: 29. 11.—31. 12. „Das kleine Bild".
Kunst- u. Museumsverein im Städt. Museum W.-Elberfeld: 1.—31. 12. „Otto Andreas Schreiber, Gemälde und Aquarelle".

AUSLAND

Basel
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 7. 11.—3. 12. „Francis Bott, Paris".
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Oktober-November „Panorama, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen". Dezember 59—Januar 60 „Augusto Giacometti".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 21. 11.—30. 12. „Malerei des XX. Jahrhunderts".
Kunstverein, Kunsthalle Basel: 5. 12.—10. 1. 60 „Weihnachtsausstellung der Basler Künstler".

Florenz
Galleria Numero, Via degli Artisti, 6: 21. 11. bis 9. 12. „Pierluca".

Den Haag
Haagsche Kunstring: 28. 11.—17. 12. „The hague, la haye".

Kopenhagen
Bröstes Arts, Overgaden oven Vandet 10: 8. bis 21. 12. „Siegward Sprotte, Aquarelle".
Galerie Koepcke, Laederstraede 17: Ab 21. 11. „Nicolaus, Paris".

London
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch: 7.—26. 12. „Werner Höll".
Beaux Arts Gallery, Bruton Place: November-Dezember „Frank Auerbach".
Gimpel Fils, 50 South Street: Ab 10. 11. „Louis le Broquy".
ICA, Institut of contemporary Arts, 17—18 Dover Str.: November-Dezember „Architects' Choice".
Paris-Gallery, 1, Albany Terrace, Regents Park: 13. 11.—9. 12. „Figure Variations".
Tate-Gallery, Millbank: 13. 11.—16. 12. „Jacques Lipchitz".

Mailand
Galleria d'arte del Grattacielo, Via Brera, 10: Ab 22. 12. „Neue deutsche Tendenzen".
Galleria del Prisma, Via Brera II: 27. 11.—7. 12. „Agostino Bonalumi".

Paris
Galerie Bellechasse, 266, Bd. St. Germain: 3. bis 30. 11. „Théo Kerg".
Galerie Fürstenberg, 4, Rue Fürstenberg: 10. bis 25. 11. „Zev".
Galerie Jordan, 34, Faubourg St. Honoré: „Ludwig, Niepagenkemper, Wiacker".
Galerie Denise René, 124, Rue La Boétie: Ab 20. 11. „Vasarely".
Galerie Stadler, 51, Rue de Seine: 12. 11.—2. 12. „Métamorphismes".
Galerie Suffren, 61 bis, Ave. de Suffren: 20. 11. bis 12. 12. „Bocian".
Galerie de France, 3, Faubourg-St. Honoré: Ab 26. 11. „Alfred Manessier".
Galerie Jeanne Bucher, 9 ter Bd. du Montparnasse: 27. 11.—16. 1. 60 „Mark Tobey".
Galerie du Dragon, 19, Rue de Dragon: Ab 17. 11. „Petits Formats".

St. Gallen
Galerie für zeitgenössische Kunst, Speisergasse 18: 7. 11.—31. 12. „Erich Heckel, Aquarelle und Grafik".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1: Ab 17. 11. „O. H. Hajek, Plastiken in Metall".

Zürich
Kunsthaus: 22. 11. bis Ende Februar 1960 „Kunst aus Indien".

Anmerkungen

Zur Überlassung von Fotos aus der Ausstellung „Brasilianische Kunst", die vor einiger Zeit im Münchener Haus der Kunst gezeigt wurde und jetzt in Leverkusen (Schloß Morsbroich) zu sehen ist, danken wir der Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst e. V., München.
Die Wiedergabe des Umschlagbildes und der Farbtafel „Singender und säender Priester" erlaubte uns freundlicherweise der Safari-Verlag, Berlin, der beide Bilder in dem soeben erschienenen hervorragenden Band „Meisterwerke außereuropäischer Malerei" veröffentlicht hat.
Die Reproduktion des Farbbildes einer mexikanischen Tonpfeife aus dem bemerkenswerten Band „Altamerikanische Kunst" erlaubte uns der Walter Verlag, Freiburg i. Br.
Dem Verlag DuMont Schauberg, Köln, danken wir für die Überlassung der Druckstöcke des Bildes „Wagadu" von Emil Schumacher, das in dem Buch „Junge Künstler 1958/59" erschienen ist.
Für die Überlassung von Quellenmaterial für dieses Heft sind wir ferner der Linga-Bibliothek in Hamburg zu Dank verbunden.

Die Beilagen dieses Heftes — Wulffenpresse, Wiesbaden; Philosophie und Leben, Berlin; Pflanze und Garten, Verlag Stichnote GmbH., Darmstadt; DuMont Kunstbücher 1959; Die Zeit, Hamburg — empfehlen wir der freundlichen Aufmerksamkeit unserer Leser.

In kunsthandwerklicher Buchbinderei wird zum 1. 4. 1960 eine

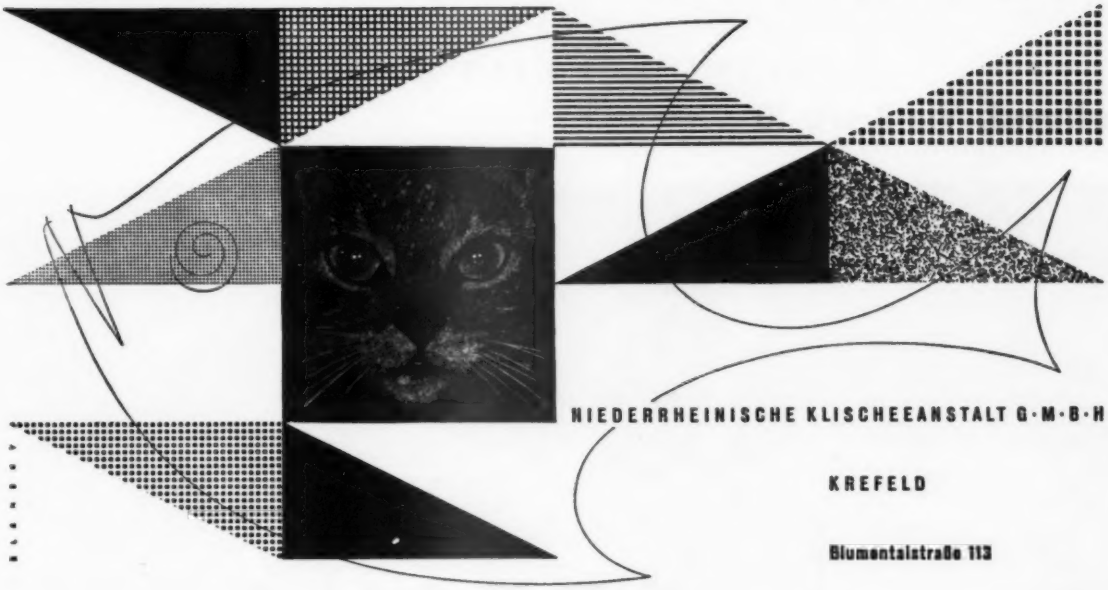
Lehrstelle

für handwerklich begabten, jungen Menschen geboten.

Buchbinderwerkstatt
Heinz Petersen
Düsseldorf-Kaiserswerth
Clemensplatz 12

KLAUS JÜRGEN-FISCHER
REDUKTIONEN
Reliefbilder und Tuschemalerei
bis 5. Dezember

NEUE GALERIE PARNASS
Neue Anschrift: Wuppertal, Morianstraße 14/II



NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H

KREFELD

Blumentalstraße 113

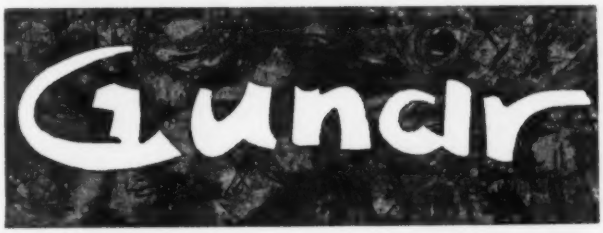
STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

Kunsthalle Bremen · Kupferstichkabinett

29. 11. – 20. 12. **WERNER KAUSCH**

Walzdruck, Monotypie, Zeichnung

Galerie



düsseldorf · bismarckstraße 88 · telefon 12763

Dieser Scheck berechtigt zum Bezug des von der »Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur« herausgegebenen Ratgebers »Mein Wohnbrevier« gegen die Schutzgebühr von 1.– DM.

wohnberatungsscheck

»Mein Wohnbrevier«
ist – reich illustriert – eine Fundgrube von interessanten Einrichtungsideen für alle, die schöner, froher und bequemer leben wollen.

Bitte ausfüllen und mit 1.– DM in Briefmarken einsenden an: »Neue Gemeinschaft für Wohnkultur eV«, Stuttgart N, Kriegsbergstraße 42. Wollen Sie dieses Heft nicht zerstören, genügt auch ein Brief!

Mein Name _____

Meine Anschrift _____

Lesen Sie, was erfahrene Innenarchitekten über die Geheimnisse ihrer Kunst zu sagen haben!

WK MÖBEL

GALLERIA D'ARTE DEL GRATTACIELO

Mailand, Via Brera, 10

Ab 22. Dezember:

Essenzialità
in pittura

Nuove tendenze
tedesche

STRINGENZ

NEUE DEUTSCHE TENDENZEN
VIBRATIONEN REDUKTIONEN

Hajo Bleckert

Hal Busse **Oskar Holweck**

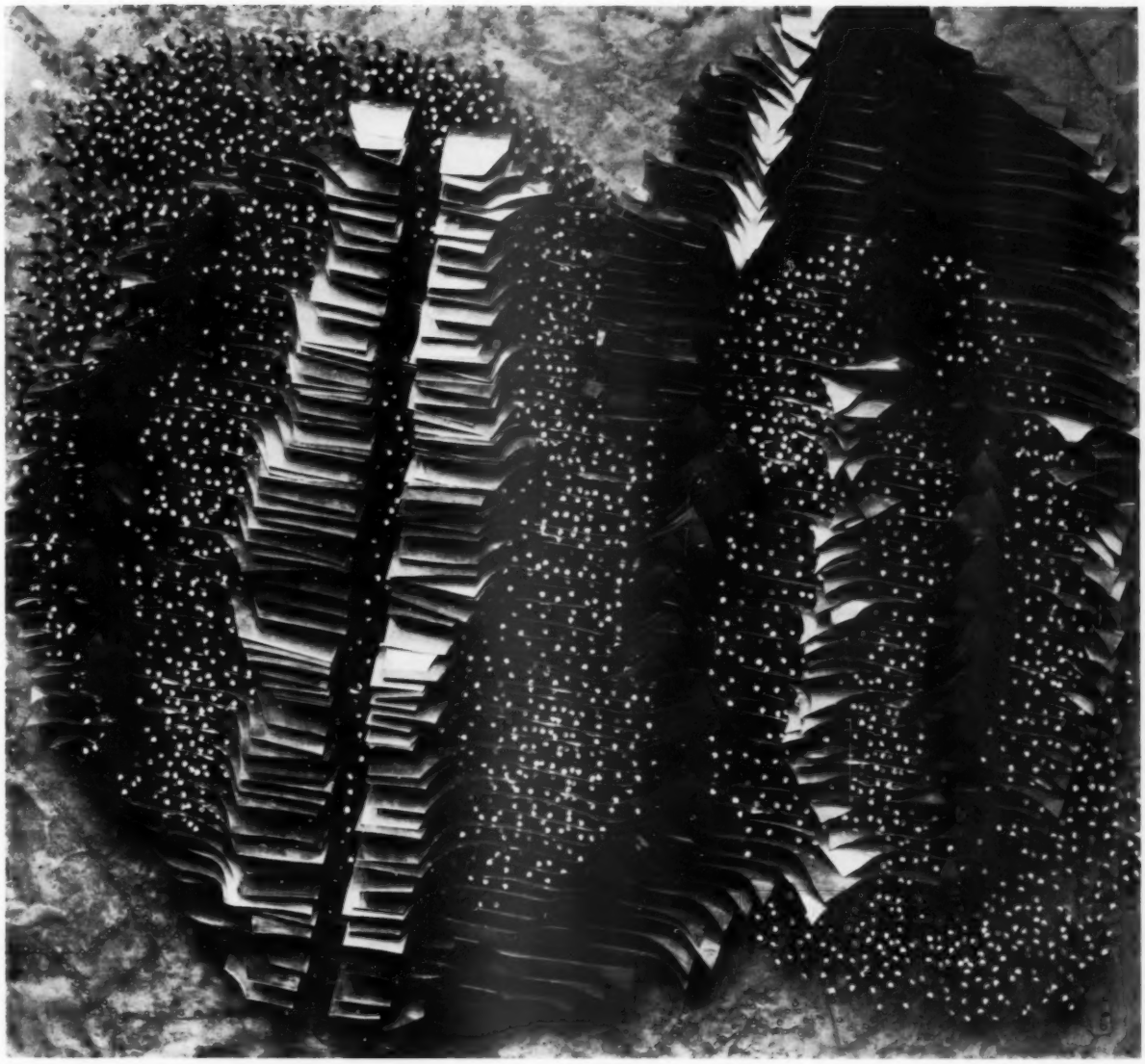
Klaus Jürgen-Fischer **Norbert Kricke**

Heinz Mack **Almir Mavignier**

Günther Sellung **Hanns Peter Vorberg**

GALERIE PAUL FACCHETTI

17, rue de Lille Paris 6e



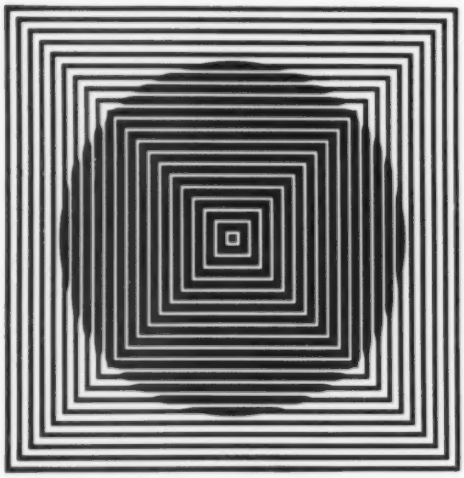
Zoltan Kemeny - 1958 - 101 X 92 C 2

ZOLTAN KEMENY

Neue Werke November - Dezember 1959

November - Dezember

VASARELY



GALERIE DENISE RENÉ

124 rue La Boétie Paris 8e Elysée: 93-17

Editions Denise René:

ARP MONDRIAN MORTENSEN
TAEUBER-ARP HERBIN VASARELY

Beschränkte Auflage

HOLLÄNDISCHE INFORMELLE GRUPPE

Armando
van Bohemen
Henderikse
Henk Peeters
Schoonhoven

Januar: Galerie O. Fischer, Bielefeld
Februar: Galerie Weiss, Kassel
März: Galerie Clasing, Münster
April: New Vision Centre, London
April: Galerie Kasper, Lausanne
Juni: Hessenhuis, Antwerpen

GALERIE STADLER
51 rue de Seine, Paris VIe, Dan: 91-10

Jacques

BROWN

Dezember 1959

Neue Malereien

Galerie Lara Vincy

47 rue de Seine
Paris 6e, Dan. 72-51

KITO

3. November bis 5. Dezember

ständig:

Allio · Clough · Kito · Munford
Raza · Wostan

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter Bd. Montparnasse, Paris 6e, Ségur 64-32

MARK TOBEY

GALERIE H. LE GENDRE

31 rue Guénégaud, Paris 6e, Dan. 20-76

ARNAL
F. BOTT
CHU TEH-CHUN
CORNEILLE
KANTOR
Paul REVEL

GALERIE ANDRÉ SCHOELLER jr.

31 rue de Miromesnil, Paris 8e, Anj. 16-08

Pierre-Humbert

Aquarelle

ab 20. November 1959

la biennale
di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO

Rivista dell'Ente Autonomo

„La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO, Direttore
WLADIMIRO DORIGO, Redattore Capo

SOMMARIO DEL N. 35 — Aprile—Giugno 1959

SERGIO BETTINI
Attualità della Scuola di Vienna

JUPP ERNST
La „Soglia Maya"

VERA PINTARIC HORVAT
Tendenze della pittura jugoslava negli ultimanni

UMBRO APOLLONIO
Occasioni del tempo

CESARE MOLINARI
Note sull'archeologia nel teatro moderno

HEINZ KLAUS METZGER
La musica elettronica: a proposito di una situazione

CARLOS MARIA STAEHLIN
Problemi della cinematografia per l'infanzia

Osservatorio

Quattro numero l'anno con numerose illustrazioni in nero a colori — Un numero L. 600 (estero L. 750)

Abbonamento annuo L. 2.000 (estero L. 3.000)

Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

c.c. p. 9/23566

GALERIE BELLECHASSE
JEHANNE RAJAT
266 Bd. St. Germain, Paris 7e, Inv. 20-39

THEO KERG
TACTILISME

GALERIE ARNAUD
34 rue du Four Paris 6e Littré 40-26

MARTIN BARRÉ
November Dezember 1959

ständig:
Barré, Bertrand, Carrade, Coppel, Downing, Feito, Fichet Guitet, Koenig, Skulpturen von Marta Pan

Galerie Bing
174 Faubourg St. Honoré Paris 8e Ely: 24-15
Telegramm-Adresse: Galbing-Paris

6. November bis 1. Dezember

ATLAN
Wasserfarben und Pastelle

GALERIE IRIS CLERT
3 rue des Beaux-Arts, Paris 6e, Dan. 44-76

TAKIS
Telemagnetische Skulpturen
ab 21. November

PONCET
Plastiken
ab 18. Dezember

Ausstellung

JEAN-PAUL RIOPELLE

7. Nov. – 15. Dez.

GALERIE ÄNNE ABELS · KÖLN

Wallrafplatz 3 Katalog auf Wunsch

Galerie de France

3, Faubourg St. Honoré – Paris 8e, Anjou 69-37

NOVEMBER

MAGNELLI

neue Gemälde

DEZEMBER

MANESSIER

MÜNCHEN MAXIMILIANSTRASSE 25
Telefon 294428

GALERIE VAN DE LOO

ESSEN HANS-LUTHER-STRASSE 17
Telefon 792725

In Vorbereitung neue Bilder von:

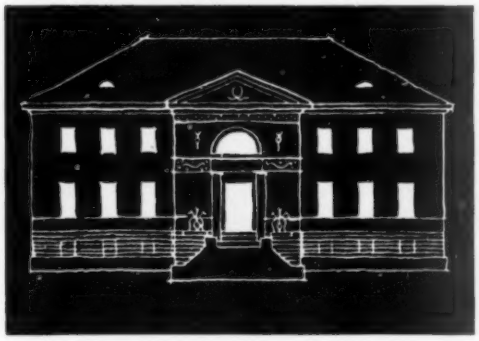
Emil Schumacher
Emilio Vedova
Judith Reigl
Gruppe Ton-Fan

MATHIEU DEGOTTEX A & G POMODORO
GUIETTE AVRAY WILSON COMPARD
J von WICHT

Unter Vertrag:
GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

44, BOULEVARD DE WATERLOO
BRUXELLES — Téléphone 11.28.67

253, rue Saint-Honoré
PARIS I — Téléphone Opéra 32-29



SALVE HOSPES
Der späte Kokoschka

10. Januar bis 21. Februar

Voranzeige: Paul Mansouroff

Kunstverein Braunschweig

GALERIE RAYMONDE CAZENAVE
12 rue de Berri Paris 8°

en exclusivité
ABBOUD
OSCAR GAUTHIER
WENDT

en permanence
BORES
LANSKOY

sculptures de **FENOSA**

COMMERZBANK
AKTIENGESELLSCHAFT
DÜSSELDORF · FRANKFURT A. M. · HAMBURG
IN BERLIN
BERLINER COMMERZBANK
AKTIENGESELLSCHAFT

ÜBER 220 GESCHÄFTSSTELLEN IM BUNDESGEBIET UND IN WEST-BERLIN

Eigene Auslandsvertretungen in Amsterdam · Beirut · Buenos Aires · Johannesburg · Kapstadt · Madrid · Rio de Janeiro · Windhoek

KALENDER 1960

mit je einer signierten Originalgrafik von:
Peter Brüning Hans Platschek
H. P. Zimmer K. G. Pfahler Heimrad Prem
Sonderborg G. C. Kirchberger
Karl Fred Dahmen Helmut Sturm Otto Greis
K. Jürgen-Fischer Emil Schumacher

und Texten von: Bayertal Vietta Leonhard
Platschek Zimmer Dr. Roh Dr. Zahn Prem
Wescher Drehbusch Reppenko de la Motte

Ausstellungen:

Dezember:
PAUL REICH

in Vorbereitung:
MARINO MARINI
JENKINS
PETER BRÜNING

GALERIE MÜLLER

Stuttgart O, Uhlandstraße 17

SCHULER
Stuttgart S Mozartstr. 51 Ruf 74006/7

LES BEAUX-ARTS

Herausgegeben vom
Palais de Beaux-Arts in Brüssel

Erscheint jeden Freitag

LES BEAUX-ARTS

enthält Artikel und Berichte über alle Gebiete künstlerischer und intellektueller Aktivität, wie

MUSIK LITERATUR KUNSTHANDEL
THEATER FILM BILDENDE KUNSTE

LES BEAUX-ARTS

berichtet außerdem regelmäßig über alle Brüsseler und Pariser Kunstereignisse

Jahresabonnement: bfrs. 510.—

Zu beziehen durch:

LES BEAUX-ARTS, 10 RUE ROYALE, BRUXELLES/BELGIEN

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Betreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in Ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

augenblick

1'4

1. HEFT · 4. JAHRGANG · OKTOBER-DEZEMBER 1959

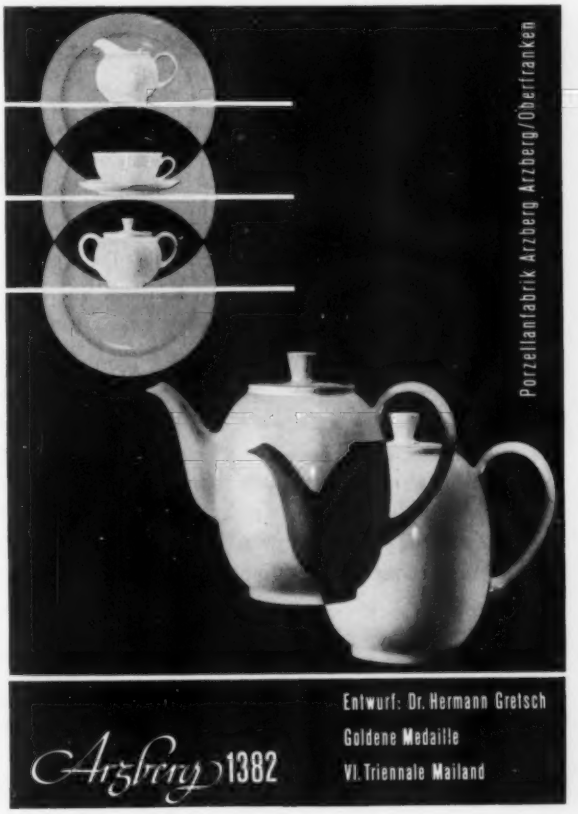
Inhalt

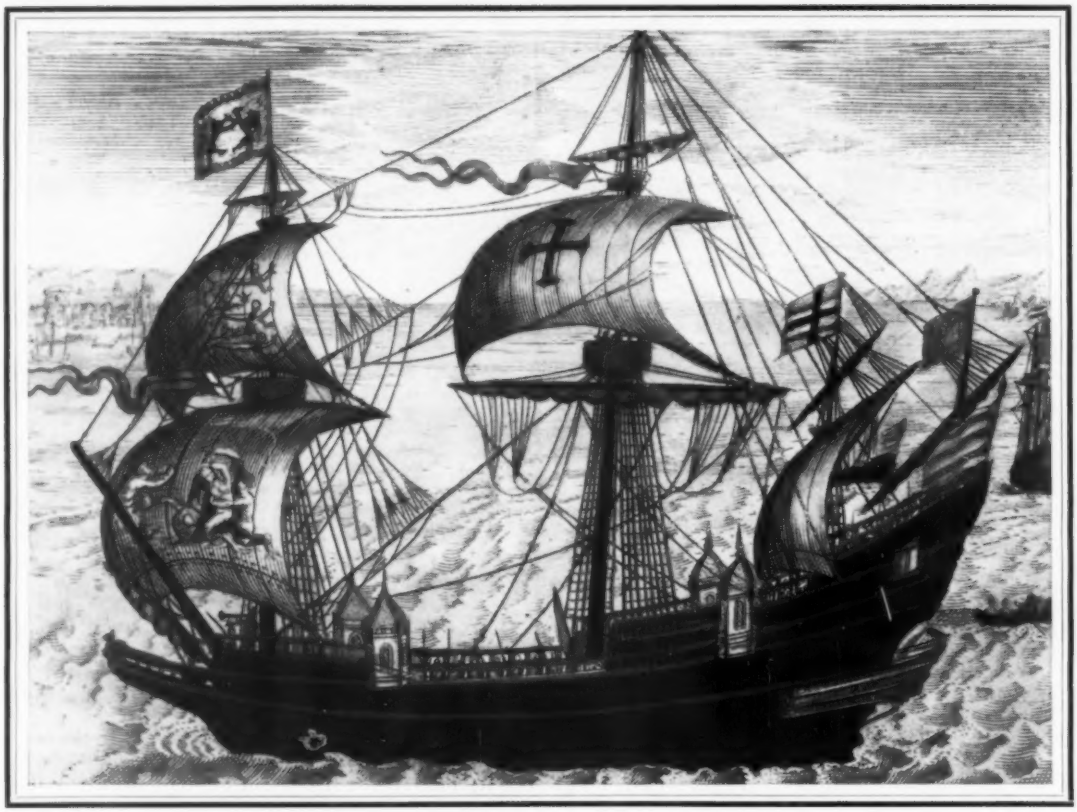
1 Max Bense, **Köhlers Dekollagen**
3 Heinz Reinhold Köhler, Dekollage
4 Theo Lutz, **Stochastische Texte**
8 **Stochastische Texte.** Auswahl
10 Helmut Heissenbüttel, **Vier Texte**
16 Oliver Behnssen, **Miezi**
17 Oliver Behnssen, **Ein Steak ist ein Steak**
18 Nathalie Sarraute, **Hohe Tiere**
23 Jean Genet, **Der Vorwand**
34 Wolfgang Weyrauch, **Ezra Pound**
36 Rolf Krahl, **Collage**
39 Rolf Krahl, **Selva 57**
42 Max Bense, **Text und Kontext**
51 Oliver Behnssen, **Einiges über Improvisation in Jazzmusik und Lyrik**
54 Sybille Penkert, **Carmina Letalia in Tali Tembore**
58 **Kritik und Materialien**
Sprache im Zustand der Konversation von M. Bense
64 **Anmerkungen**

augenblick zeitschrift für tendenz und experiment

Herausgeber: Max Bense
Redaktion: Elisabeth Walther, Stuttgart, Huberstr. 16
verlag der augenblick, Siegen,
Postfach 494, Ruf 35 90

Bestellungen an den Buchhandel oder direkt an den Verlag.
Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Preis des Einzelheftes 3,30 DM, Jahresabonnement 11,20 DM, zuzüglich Zustellgebühr. — Studenten 20% Ermäßigung.
Anzeigenverwaltung beim Verlag.





ZU GROSSER FAHRT gerüstet sind Sie, wenn Sie sich täglich durch ein Weltblatt wie die Frankfurter Allgemeine Zeitung über alle Vorgänge des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens informieren lassen. Sie können sich so leichter ein Urteil über Ihre Unternehmungen bilden. Daher lesen die Gebildeten aller Stände die Frankfurter Allgemeine Zeitung, deren Korrespondenten von den Brennpunkten des Inlandes und des Auslandes schnell, aktuell, umfassend und voller Spannung berichten. Die Arbeit unserer Zentralredaktion mit 80 anerkannten Publizisten, Redakteuren und Korrespondenten in Europa und Übersee wird ergänzt durch über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter, ein jeder ein Experte auf seinem politischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sportlichen Gebiet. In zwei treffenden Sätzen charakterisierten zwei hervorragende ausländische Journalisten die Bedeutung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Der eine beendete seinen Bericht mit den Worten „Die Frankfurter Allgemeine Zeitung kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, zu den führenden Blättern der Welt gerechnet zu werden"; der andere Publizist schrieb „Um die Frankfurter Allgemeine Zeitung sammelt sich die geistige Elite Deutschlands."

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

mit „NATUR UND WISSENSCHAFT" an jedem Dienstag
„DOKUMENTE DER ZEIT" an jedem Mittwoch
„BILDER UND ZEITEN", illustrierte Tiefdruckbeilage an jedem Samstag
„REISEBLATT", mehrseitige Beilage an jedem zweiten Donnerstag.

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE

In unserer Reihe „Kommentare zur Kunst der Gegenwart" legen wir den Tagungsbericht über das erste Kunstgespräch vor, das am 30. und 31. Oktober 1959 von der Redaktion DAS KUNSTWERK unter Leitung von Professor Max Bense in Baden-Baden veranstaltet wurde.

Wird die moderne Kunst gemanagt?

Ein Bericht mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Jürgen Beckelmann, Max Bense, Daniel Henry Kahnweiler, Egon Vietta u. a.

„Die Zeit" v. 8. 11. 59: „Die Baden-Badener Kunstgespräche sollen fortan jedes Jahr geführt werden. Man wird nicht leichtfertig über sie hinweggehen dürfen".

Englische Broschur ca. 90 Seiten, Preis 3,80 DM
Bestellungen an den Buchhandel oder direkt an den Verlag

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

Neuerscheinung!

MAX BENSE

Ein Geräusch in der Straße

(Descartes und die Folgen II)

Als Fortsetzung der s. Zt. heiß umstrittenen Streitschrift wider den metaphysischen Konformismus „Descartes und die Folgen" erscheint dieser neue und „echte" Bense. Im Anhang ist der vergriffene Traktat als „Descartes und die Folgen I" in dritter Auflage unverändert mitgedruckt. Endlich können wir damit den vielen Anfragen und Bestellungen auf „Descartes und die Folgen" wieder nachkommen.

Englische Broschur ca. 120 Seiten, Preis 4,30 DM
Durch den Buchhandel oder den Verlag direkt

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

Ein wertvolles Weihnachtsgeschenk!

Hartlaub / Weissenfeld

Gestalt und Gestaltung

Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers

„Von der Frage, wie weit eine Stilperiode durch die Vorherrschaft typverwandter Künstler geprägt wird, bis zu der Frage, ob die ungegenständliche Kunst noch das aus haptischen Bereichen erwachsene Selbstbildnerische zuläßt, haben Hartlaub und Weissenfeld ein weites Feld aufgewiesen. Hier sind Durch- und Ausblicke eröffnet, die die Kunstwissenschaft und das Kunstverständnis zu bereichern vermögen und die über die Leib-Seele-Einheit auch ins Transzendierende weisen."

N. Seelmann-Eggebert in „Mannheimer Morgen" vom 29. Oktober 1959

144 Seiten Großformat mit zahlreichen, bisher unveröffentlichten Porträtaufnahmen und Bildern, 5 Farbtafeln. Leinen DM 27.80

Durch jede Buchhandlung oder durch den Verlag

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

EINBANDDECKEN UND SCHUBER

für den **Jahrgang XII** (1958/59) DAS KUNSTWERK

Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück bei portofreier Lieferung durch den Verlag.

Einbanddecken (schwarzes Leinen mit Aufdruck) kosten für den Jahrgang XII je Stück **4,50 DM.**

Bestellungen bitten wir zu richten an:

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

POSTFACH 7

AUS FRÜHEREN JAHRGÄNGEN

unserer Zeitschrift DAS KUNSTWERK sind in beschränkter Auflage noch lieferbar:

●

Jahrgang IX
Einzelheft DM 4,50

Heft 1	Europäische Plastik
Heft 2	Kunst des XX. Jahrhunderts
Heft 3	Picasso
Heft 4	Expressionismus
Heft 6	Kunst jenseits des „Eisernen Vorhangs"

●

Jahrgang X
Einzelheft DM 4,50; Doppelheft DM 8,50

Heft 1—2	Jubiläumsheft (Beckmann-Seurat-Soulages-Biennale 1956)
Heft 3	Deutsche Malerei III
Heft 4	Max Ernst und der Surrealismus
Heft 5	Aktuelle Malerei (Burri — Tàpies)
Heft 6	Internationale Architektur der Gegenwart

●

Jahrgang XI
Einzelheft DM 3,60; Doppelheft DM 6,80

Heft 1	Emile Bernard — Brancusi
Heft 2	Henry Moore
Heft 3	Technik und Ästhetik
Heft 4	Le Corbusier, Amerikanische Fotografie, Francis Bott
Heft 5—6	Weihnachts-Sondernummer
Heft 7	Juan Gris - Das Basteln in der modernen Kunst
Heft 9	Piet Mondrian — Egon Schiele
Heft 10	Malewitsch
Heft 11	Moderne Malerei in Jugoslawien
Heft 12	Joan Miró

●

Jahrgang XII
Einzelheft DM 3,60; Doppelheft DM 6,80

Heft 3	Der Merode-Altar, Georges de la Tour Neue Museumsbauten
Heft 4	Fotografie und Kunst
Heft 7	Englische Plastik der Gegenwart
Heft 9	Henri Rousseau — Alexander Archipenko

Jahrgang XII gebunden DM 48.–

●

Bestellungen sind zu richten an

AGIS-VERLAG GMBH, BADEN-BADEN, Postfach 7

RENAISSANCE-BETT

Ende 16. – Anfang 17. Jahrh., aus westfälischem Schloßbesitz. Eiche, ausgezeichnet erhalten. Innenmaße: 1,86 m lang, 1,45 m breit, wie Abbildung

Zu verkaufen!

Verhandlungsbasis DM 4000.–

Angebote unter H/111 an die Vertriebsstelle DAS KUNSTWERK Baden-Baden, Postfach 7

GALERIE HELLA NEBELUNG

Düsseldorf, IM Ratinger Tor 2, Telefon 19583

Moderne Kunst

Bilder Plastik

Internationale Grafik

Ausstellung:

Brigitte Meier-Denninghoff · Plastik

20. November 1959 (bis 10. Januar 1960)

Die erste kritische Gesamtausgabe der Gedichte

ELSE LASKER-SCHÜLER

Gedichte 1902-1943 440 Seiten. Leinen DM 19,80

»Ein reiches, von Friedhelm Kemp sorgfältig editiertes Buch, das die Lasker-Schüler als zweifellos größte dichterische Frauenbegabung in deutscher Sprache seit der Droste erneut ausweist.« *Bremer Nachrichten*

IM KÖSEL-VERLAG ZU MÜNCHEN

Drei Phoebus-Kunstbücher

PAUL GAUGUIN · Aquarelle und Pastelle

28 Seiten Text und 31 Farbtafeln mit Erklärungen. Auswahl und Einleitung von Jean Leymarie. Leinen DM 24.–

Neuerscheinung!

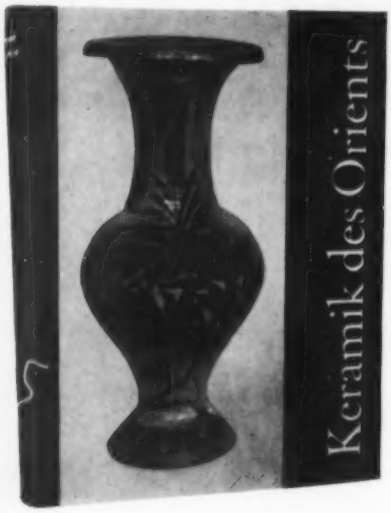
EDOUARD MANET · Aquarelle und Pastelle

25 Seiten Text und 32 Farbtafeln mit Erklärungen. Auswahl und Einleitung von Kurt Martin. Leinen DM 24.–

AUGUSTE RENOIR · Aquarelle und Pastelle

23 Seiten Text und 30 Farbtafeln mit Erklärungen. Auswahl und Einleitung von François Daulte. Leinen DM 24.–

deutsche verlags-anstalt stuttgart



KERAMIK DES ORIENTS

Von Fujio Koyama · Deutsch von Prof. Dr. Dietrich Seckel

412 Seiten mit 174 Abbildungen, davon 56 Farbtafeln
Format 26 x 34 cm · Ganzleinen mit mehrfarbigem,
glasiertem Schutzumschlag · Preis: DM 128,—

Dieses hervorragend ausgestattete und mit herrlichem Bildmaterial versehene Werk, bringt, dargestellt von einem allerersten Fachmann, eine glanzvolle Schau der Keramik innerhalb des ostasiatischen Raumes. Auch uns minder vertraute Bereiche, wie Korea, Annam oder Thailand werden berücksichtigt. Ganz aus der japanischen Perspektive gezeichnet, finden wir hier eine willkommene Ergänzung und wohl auch Korrektur des von der abendländischen Forschung gezeichneten Bildes. Gerade dadurch ergibt sich eine umfassende und in höherem Sinne richtige Gesamtvorstellung dieses hochinteressanten Gebietes.

Eine bibliophile
KOSTBARKEIT

Liebhaber bestellen bei der Versandbuchhandlung

BÜCHERKREIS GmbH · Würzburg, Rüdigerstraße

SCHRI KUNST SCHRI

Band VI · 1960

Soeben erscheint der neue Almanach.

Die Abonnenten des „Kunstwerk" erhalten diesen Band in alter Tradition zum Subskriptionspreis von 6,– DM (Normaler Ladenpreis: 7,50 DM).

Bitte bestellen Sie den Band bei Ihrem Buchhändler.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Meisterwerke der modernen Fotografie

Menschen in London

Einleitung von Willy Haas. Fotos von Nico Jesse. 24 Seiten Text und 96 Tiefdrucktafeln mit 132 Aufnahmen. 10.80 DM

Die Atmosphäre einer Großstadt, wie sie sich in den Gesichtern ihrer Bewohner spiegelt. Nico Jesse versteht es, hinter den Menschentypen den Charakter Londons sichtbar werden zu lassen. Der Kommentar von Willy Haas ergänzt mit seinem trockenen Humor die Aussage der brillanten Fotos. Bild und Wort - eine Aussage: MENSCHEN IN LONDON

Dichter

Autoren der Gegenwart. Texte von Günther Steinbrinker. 24 Seiten Text und 96 Kunstdrucktafeln mit 178 Fotos. 9.80 DM

Frauen

Fotos aus aller Welt. Einleitung von Hans E. Friedrich. 24 Seiten Text und 96 Kunstdrucktafeln. 9.80 DM

Straßen

Fotos aus aller Welt. Texte von Karl Zimmermann. 24 Seiten Text und 96 Kunstdrucktafeln. 9.80 DM

Vorschau auf kommende Titel

Menschen in Rom

Einleitung von Hermann Kesten. Fotos von Nico Jesse

Menschen in Berlin

Einleitung von Willy Brandt. Fotos von Nico Jesse

Schiffe und Häfen

Fotos aus aller Welt. Texte von Martin Beheim-Schwarzbach

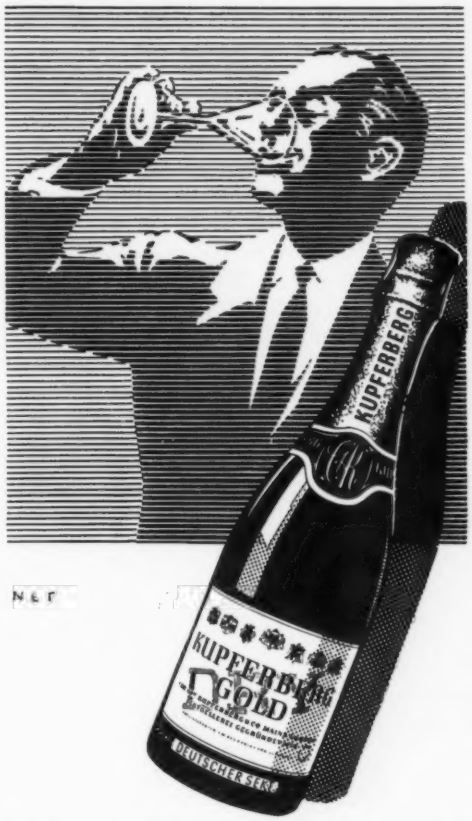
Alle Bände im Großformat 19,5 x 23,5 cm mit zweifarbigem cellophaniertem Einband und leinenverstärktem Rücken

Unsere Zeit hat - hier ist einmal ein Superlativ am Platz - ein ungeheures optisches Bedürfnis. Daß dabei die Fotografie entscheidende Impulse austeilt, das bezeugen die vielen Fotobücher, die in den letzten Jahren erschienen sind und die, wie der Kritiker Gert Kalow es nennt, zu einer immer größeren „optischen Bibliothek" anwachsen. Diese optische Bibliothek mitzuschaffen, sich an diese neue verlegerische Aufgabe unseres sehbesessenen Zeitalters heranzuwagen, ist der Sigbert Mohn Verlag bestrebt, und er hat mit den vorliegenden Fotobüchern auch schon einen Beweis für die Qualifikation zu diesem Vorhaben angetreten.

Hessischer Rundfunk

In Ihrer Buchhandlung

Sigbert Mohn Verlag



KUPFERBERG GOLD DRY

Der Sekt der großen Tradition

›DIE GUTE LAUNE SELBST‹

HOFLIEFERANTEN S. M. DES KÖNIGS VON SCHWEDEN

C·A·KUPFERBERG & Cie·MAINZ AM RHEIN
SECT-KELLEREIEN SEIT 1847

Au mois de Décembre

EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME

1959–1960

présentée par ANDRÉ BRETON et MARCEL DUCHAMP

GALERIE DANIEL CORDIER

8 rue de Miromesnil Paris 8 Anjou 20–39

E